BASINDA FOTOĞRAFÇILIK

Prof. Dr. Suat Gezgin



basında fotoğrafçılık

(Genişletilmiş 2. Baskı)

Prof. Dr. Suat GEZGİN

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
İLETİŞİM FAKÜLTESİ YAYINLARI
İstanbul
2002

İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları • 14



Kapak Tasarımı

Ayşe Gül TOLGAY

Kitap Genel Tasarımı

Ahmet Kadri KURŞUN

Baskı

İstanbul Üniversitesi
Basım ve Yayınevi Müdürlüğü
Tel: (212) 631 35 04 - 05

İsteme Adresi:

İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi
Kaptan-ı Derya İbrahim Paşa Sokak
34452 Vezneciler/Beyazıt/İstanbul
Tel: 212 512 52 57 / 103
Faks: 212 511 35 02

Önsöz

Tarihin önemli tanıklarından biridir fotoğraf. Bilgidir, belgedir, gerçektir. Anı yarına taşıyan, aktaran bazen de aşağılanarak "bir kâğıt parçası" diye tanımlanan anıtlardır fotoğraflar.

Fotoğrafın tarihe tanıklığı yaklaşık 150 yıllık bir serüvendir. Bu yüz elli yıllık zaman diliminde, bazen özlemlerin, bazen aşkın saklandığı birer kâğıttılar. Bazen şantajın, tehdidin adı; gözün gördüğü, bellekte sakladığı bir görüntünün, gizliliğin, karanlığın belgesi; istihbarat örgütlerinin, önemli izleme araçlarından biri oldu fotoğraf. Bazen de azılı kanlı bir kiralık katilin, kurbanını tanımasına yardımcı oldu. Hiçbir şey, ama hiçbir şey fotoğrafın masumiyetini bozamadı. Çatlak ve yarıklarla dolu köylü Mehmet Efendi'nin eli, sürülmüş tarlanın izleri gibi yansıdı kâğıt parçasının üzerine. Oğlunu şehit vermiş annenin gözyaşlarının acısını gazete sayfalarına taşıdı fotoğraf. Sadece ve sadece bir elçiydi. Görevini eksiksiz yerine getiriyordu. Kötülüğün aracı ya da acının belgeseli olması, fotoğrafın seçimi değildi. Elli bin seyircinin Kore'de (2002 Dünya Kupası) izlediği maçlarda gol atmak üzere olan futbolcunun gözlerine yansıyan flaşların da bir kabahati yoktu. Sorgulanmadan bu görev kendisine verilmişti. Bazen dünya güzelliklerini, bazen de dünya çirkinliklerini yansıttı fotoğraf. Girdiği her yargı süreci, ya takipsizlik ya da beraat diyecekti. Onu muhbir ya da çirkin bir şantajın malzemesi yapan, insanoğlunun kâğıda aktardıklarıydı; ışığın, karanlıktan süzülerek filmin üzerine nâkşettiği görüntüler değil.

Sayfanın üzerine başlığın, manşetin, spotun kaç puntoyla yansıyacağı bir görsel tasarımdır. Sayfanın içerisinde yer alacak haberlerin seçimi, dağılımı bir editoryal işlemdir. Hangi haberin manşete taşınacağı, hangisinin görsel malzemeyle destekleneceği, yazılı basında "yazı işleri"nin yaşadığı günlük heyecanın akşam gazete döndüğünde pusuya yatan kabusudur. Gün bitiminde ya da hafta, ay bitiminde biten kâbus, gösterisini bir sonraki zamana kadar gizler. Bu heyecanın önemli bir parçası da hiç kuşkusuz görsel destektir. Teknolojik gelişim, görsel sunum açısından çok önemli olanaklar yaratmıştır. Cağaloğlu'nun nostaljik havasında kurşun kokan gazete matbaaları yerini sadece bir düğmeye dokunarak bobinlerin dönmesini sağlayan bir sisteme bırakmıştır. İnsanoğlu, kısa zaman dilimine daha çok şeyi sığdırma başarısını göstermiştir. İletişim teknolojilerinde, bu, çok daha yüksek düzeyde kendini

göstermektedir. Teknoloji ne denli gelişirse gelişsin, yapılan işe insan beyninin, duygusunun yansıması, yaratılan ürünün kimliğini, kişiliğini biçimlendirmektedir. Mekanik ya da elektronik bir işlemin basit bir sıralaması değildir sunulan ürün. Bir fikir ürünü, bir beyin yansımasıdır fotoğraf. Taşıdığı sanatsal değer, habercilikte ayrı bir tartışma konusudur. Ancak deklanşöre basılan an ve görüntülenen saniye, salise... Bir fikri üretimin karşılığıdır. Dolayısıyla fotoğraf öncelikle bu boyutuyla ele alınmalı ve değerlendirilmelidir. Ne haber, ne haber değildir tartışması, fotoğraf için de geçerlidir. Yazılı basın ürünü olarak fotoğraf da, haberle birlikte değerlendirilmesi ve düşünülmesi gereken bir ögedir. Haberin kokusunu almak bir gazeteci için neyse, fotoğrafın kokusu da odur. Art arda çekilmiş, sayısızca makaralarla anlatılmaya çalışılan öyküde habercilik duyarlılığı, anlayışı, felsefesi yoksa, gerçekleştirilen eylem başka boyutuyla sorgulanmalıdır. Bir anla anlatılan öyküdür fotoğraf. Öykünün haber değerinin tanımlanması, haber ölçütlerinin fotoğraf ögesini de kapsayan bütünsellikle değerlendirilmesiyle olasıdır.

Elinizdeki bu çalışma, bu duyarlılıkla hazırlanmıştır. Tarihsel gelişimi içerisinde fotoğraf ve basın fotoğrafçılığının öyküsü aktarılmaya çalışılmış ve basında fotoğrafın kullanım biçimleri, uygulamaları üzerinde durulmuştur. Türk basınında fotoğrafın değerlendirmesini sorgulayan araştırma, bulgularıyla Türk basınında fotoğrafın konumunun tanımlanmasına yardımcı olacak niteliktedir. Fotoğrafçılık türlerine de yer verilen çalışmada, ayrıca basın fotoğrafçılığı açısından Türkiye'de lisans ve önlisans düzeyinde gazetecilik öğretimine değinilmiş ve yaşanılan sorunlar yorumlanmıştır. "Basında fotoğrafçılık" ikinci baskısı için içerik ve kapsamıyla titizlikle gözden geçirilmiş ve eklenenlerle daha kapsamlı bir boyuta taşınmıştır. "Basında fotoğrafçılık" genişletilmiş baskısıyla gerek iletişim öğrencilerine, gerek bu alanda çalışan ve konuya ilgi duyan herkese daha yararlı olacağı inancıyla düzenlenmiştir.

Bu çalışmanın oluşum sürecinin tüm aşamalarında katkılarını esirgemeyen İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi öğretim elemanlarına ve personeline sonsuz teşekkürler.

Prof. Dr. Suat GEZGİN

BİRİNCİ BÖLÜM



DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE BASIN FOTOĞRAFÇILIĞININ TARİHÇESİ

BASIN FOTOĞRAFÇILIĞININ TARİHÇESİ

Rönesans'ın, XV. yüzyıldan itibaren fotoğrafı din dışı konularla yayma başarısı, fotoğraf sanatının tüm insanların erişebileceği bir alan olmasını sağlamıştır.

Rönesans ile birlikte, resim ve portre, artık sıradan insanların da günlük yaşamında yer alan bir öğe haline gelmiştir. Bu denli yaygınlaşan bir tecimsel metanın, kapitalizmin doruğa varmakta olduğu XIX. yüzyılda, her bireye ulaşmanın yollarını araması da kaçınılmaz olmuştur.

Avrupa'da XVIII. ve XIX. yüzyıllarda gerçekleştirilen birçok yeni buluşta olduğu gibi değişik yerlerde, değişik kişiler tarafından kimya alanında aynı sıralarda sürdürülen başarılı çalışmalar, 1839'da resmin hassas cam ya da plak üzerine basılmasını sağlamıştır. Daguerre'ün buluşu ile de, durağan şeylerin fotoğraflarının çekilmesinden, devingen şeylerin fotoğraflarının çekilmesine geçilmiştir.

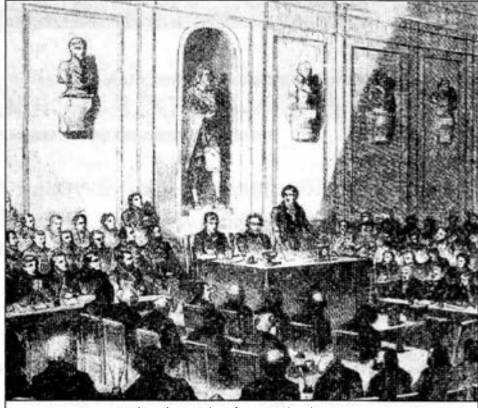


Jacques Daguerre

Günümüzde taşıdığı anlamda foto muhabirliğinin büyük serüveni, 14 Ekim 1843'te basın fotoğrafı niteliğini taşıyan ilk fotoğrafın çekilmesiyle başlamıştır. Hiçbir gazetede yayımlanmamış da olsa, bu fotoğrafa söz konusu niteliği kazandıran neden, ilk kez bir olayın çekilen fotoğrafı oluşudur.

Bu fotoğrafta, imparatorun temsilcisi, İmparatorluk Yüksek Komiseri Ky-İng ile

bin yıllık bir barış antlaşması imzalayan Fransa Başkonsolosu M. Lyrene'i görüntüleyen kişi, Çin'de, Whampoa hizmetinde çalışan Jules Itier adında bir Fransız gümrük memurudur. Jules Itier, İngiliz bilim adamı Sir Nerschel'in "fotoğrafçılık" adını verdiği ve o güne dek "héliographie" adıyla tanınan yeni tekniğinden çok etkilenmiştir. Itier, törenin birçok fotoğrafını çekmiş; ancak dönemin gazeteleri yalnızca olayla ilgili çizilmiş resimler yayımlamışlardır. Böylece Itier'nin fotoğrafları, ancak fotoğrafçılık tarihi kitaplarında yer alabilmiştir.



Fransız Bilimler Akademisi'nde Daguerre'ün bildirisinin kabulü.

1842 yılında, Alman fotoğrafçı Carl Steizner, Hamburg kentini yerle bir eden korkunç yangının fotoğrafını; 1848 yılında, İngiliz William Kilburn da Kennington'daki Chartiste'ler toplantısının dikkate değer bir fotoğrafını çekmiştir. Ancak, poz için uzun zaman gerekmesi, fotoğrafçıları, kişileri hareket halindeyken görüntülemekten alıkoymaktadır. 1839 yılında, duyarkatların hassaslığı ve objektiflerin aydınlığı çok zayıftır. Bu nedenle, fotoğrafçının duyarkat hazırlığını gümüş bromür ile ya da bromürsüz yapması ve yararlanabileceği objektife bağlı olarak, görüntü elde etmesi beş ya da on dakikalık bir pozu gerektirmektedir.

1840 yılında, Macar Joseph Petzval, f:3.6 açılışında, o güne dek kullanılan Chavalier'nin bulduğu objektiften 30 kez daha hızlı, birleşik mercekli çift renksizleşmeli bir objektif bulmuştur. Böylece Marc Antoine Gaudin, 10 Ekim 1841 tarihli o ünlü fotoğrafını çekebilmiştir.

Gaudin, fotoğrafı, saniyenin 1/10'de, levhayı önceden

duyarlı kılarak, duyarlılığı hızlandıran bir yöntem sayesinde çekebildiğini ifade etmiştir. Daha sonraki yıllarda, bu alan için de tekniğin baş döndürücü bir hızla ilerlemesine karşın, ancak 1859-1860 yıllarından sonra, tecimsel makinelerle, canlı konuların iyi nitelikli fotoğrafları çekilebilmiştir.

Basında yayımlanan ilk haber resimlerinden biri, arabasında giden kraliçeye genç bir adamın silah çekmesi olayının görüntülendiği resimdir. İlk basın fotoğraflarına gelince, fotoğrafın basın dünyasına girişi 1850'li yıllara rastlar. Avrupa ve Amerika'da kazalar, olaylar görüntüleniyordu. Ancak, gerçek haber fotoğrafçılığı ya da basın fotoğrafçılığı, 1855'te Roger Fenton ile başlamıştır. 1856'da, İngiliz fotoğrafçı Roger Fenton ve asistanı Szathmary-Popp, Rus, Türk, İngiliz, Fransız askerlerinin katıldığı Kırım Savaşı'nı görüntülemek için Kırım'a gitmiştir. Kraliçe Victoria, Fenton'un İngiliz askerlerine eşlik etmesini, ancak ölüleri ve üniformaları kanla lekelenmiş askerleri görüntülememesi koşuluyla kabul etmiştir. Böylelikle Fenton, "idilik" savaş fotoğrafları çekmek zorunda kalmıştır. Kırım Savaşı'na ilişkin yüzlerce fotoğraf çekmiştir. Fenton'dan sonra James Robertson aynı konuda çalışmıştır.

Fenton'un, "Kırım Savaşı Resimleri I" *Illustrated London News*'ta, tahta oymalardan yapılan gravürler biçiminde basılmıştır. Böylelikle, resimli gazete ve derginin ilk adımı atılmış olur. XIX. yüzyılın sonunda, bir Alman tarafından bulunan *litografi*, bir başka deyişle *taş basması* yöntemi de, resmin, gazete ve dergilerde yer alması açısından yeni bir ufuk açmıştır. Ancak, asıl gelişme, çinko ya da madeni kalıpların kimyevi etkileme ile işlenmesi sonucu elde edilen klişelerin kullanılmasıyla başlamıştır. Bu yöntem son derece hızlıydı ve resimlerin gazetelerde günü gününe kullanılmasını sağlamıştır.


Roger Fenton kamerasıyla çekime gidiyor.

Fotoğraf gravürü sona ermedi-

ğinden, resim yapan gravürcüler, Fenton'nun fotoğraflarını kopya edip, *Illustrated London News*'ta yayımlamaya devam etmişlerdir. İtalyan dergisi *Il Fotografo'da da*, İngiliz örneği izlenerek daha az durağan olan güncel fotoğraflar yayımlanmıştır.

Fransız fotoğrafçı François Aubert, 1860 Meksika Savaşı sırasında önemli bir fotoğraf belgeseli hazırlamış, İmparator Maximilien'in infazını da görüntülemeyi başarmıştır. O dönemlerde, böylesine önemli anların fotoğraf çekimi, fotoğrafçıya iyi bir gelir getirmesine karşın, böylesi fotoğrafları çeken fotoğrafçıların adlarını duyurmaya pek yeterli olamamıştır. Birçoğu, fotoğraflarını kitap ya da plaket biçiminde yayımlayabilmiştir. Çünkü kopya tekniği (gravürcüler tarafından yapılan fotoğraf kopyaları) gazeteler için çok pahalı ve oldukça kullanışsızdır.

Amerikan İç Savaşı (1860-64) haber fotoğrafçılığına yeni bir canlılık getirmişitir. Amerikan fotoğrafçısı Mathew Brady ve yardımcıları 1862-1865 yılları arasındaki Bölünme Savaşı sırasında, Abraham Lincoln'u öldürmeye çalışan suikastçıların asılmalarını çok iyi bir biçimde gösteren 8 000 fotoğraf çekmiştir. Yine Brady, 1860 yılında, başkanlık seçimleri için Lincoln'un fotoğrafını çekerek fotoğraf portresinin basına girmesini sağlamıştır. Cumhuriyetçi Parti'nin kurucusu, başkan adayı Abraham Lincoln, Middle West'li çok yoksul bir aileden gelmektedir. Onu "kabalık", "cahillik" ve "nasıl davranacağını bilmemekle" suçlayan politik rakipleri ise, batının endüstri zenginleri ve güneyin kölelik yanlısı kişileridir. Bu suçlamaları yalanlamanın bir yolunu bulma arayışında, Lincoln'un bir arkadaşı şu düşünceyi ortaya atar: *"Seni, Brady'nin görüntülemesi ve portrelerinin, düşüncelerine uygun gazetelerde yayımlanması gerekli. Böylece okuyucular senin kibar, ince, eğitimli bir kişi olduğunu göreceklerdir."* Düşünce uygulamaya konulur ve sonuçta başkanlık seçimlerini kazanan Lincoln, anılarının başında şu itirafta bulunur: "Ben, Brady'nin portreleri sayesinde Amerika'nın Başkanı oldum." Bu dönemde, bir yandan portre bir yandan da manzara fotoğrafçılığı gelişmeye başlamıştır.

Foto Muhabirliğinin Zorlukları


Fotoğraf: Alfred Eisenstaed

Fotoğrafçı O'Sullivan, 1863 yılında, Amerika'daki sivil savaşın dönüm noktası niteliğindeki Yanke'lerin zaferini gösteren "Ölüm Zamanı" adlı röportajıyla Gettsybourg Savaşı'nı ölümsüzleştirmiştir. Fenton'a, İngiltere Kraliçesi tarafından benimsetilen biçem (stil), günümüzde çok uzaklarda kalmıştır. Artık foto muhabirleri, okuyucularını etkilemeyi amaçlamaktadırlar.

Hiç şüphesiz o dönemde, çalışma koşullarının fotoğrafçılar için pek de uygun olduğu söylenemez. Fenton ve Brady, ayaklarıyla birlikte 40 kilo ağırlığındaki 50 x 50 cm ebatlarında makinelerle çalışmışlardır. Tüm bu ağırlığa karşın, foto muhabirleri, barış zamanında bile, giderek daha da tehlikeli serüvenlere atılmaktan kendilerini alıkoyamamışlardır. Örneğin timsahların yaşamı üzerine bir röportaj gerçekleştirmek için İngiliz Herbert Pointin, 1880 yılında, Hindistan'da bu korkunç sürüngenlerin yüzlerce fotoğrafını çekmiştir.

Bununla birlikte, gazeteciler, dönemin olayları ve sorunları karşısında aktif bir rol alırken, basın fotoğrafçıları, olabildiğince yansız, basit, görsel bağıntıları vermekle yetinmişlerdir. Foto muhabirliğine yeni bir anlayış getirebilmek için, daha uzun bir süre iki iletişim aracının; yazı ve görüntünün aynı "verici"de birleşmesini beklemek gerekmiştir.

Toplumbilimin Hizmetinde Fotoğraf

Toplumbilimin hizmetindeki fotoğrafın yaratıcısı, yazılarına daima fotoğraflar ekleyen, fotoğrafçılık tutkunu, Dani-

marka kökenli Jacob Riis'dir. Jacob Riis, çok önemli bir *New York* gazetesi olan *Evening Sun*'da olaylar köşesini yönetmektedir. Bu nedenle polis ve tüm sosyal örgütlerle her gün ilişki halindedir. Riis, basın fotoğrafının savaşlarda önemli rol oynayabileceğini ve oynaması gerektiğini düşünen ilk kişidir. Genç bir göçmen iken, uzun yıllar yaşadığı Lower East Side'ın adı kötüye çıkmış mahallelerini iyi tanıdığından, zamanını, yoksulluk ve kötülüğü ortaya koymaya adamıştır. Geceleri uyuklayan polisleri, aşağı tabaka insanlarını kendi mekânlarında, serserileri kaldıkları yerlerde, yeraltı dünyasını kendi içinde incelemiştir.

En ünlü fotoğrafı "Malbury Street"tir. Bu fotoğraf, birbirlerine çok yakın olduklarından içlerine ışık sızmayan bakımsız evleri yansıtmaktadır. Riis, görüntü almak için, olağanüstü bir düşünceyle, içine magnezyum tozu ve potasyum klorür koyduğu bir çeşit kızartma makinesinden yararlanmıştır. Barutu ateşe koymuş, bir patlama, bir şimşek ve fotoğraf çekilmiştir. Bu, magnezyumlu ilk fotoğraf olarak fotoğrafçılık tarihine geçmiştir. Flaşın öncüsü olduğundan, fotoğrafçılık tarihinde önemli bir yeri vardır.

Riis'in röportajları sayesinde, New York'lular, kentin merkezinde beş altı katlı, yangına karşı korunmasız, aydınlatması olmayan ve havalandırma olarak da yalnızca birkaç havalandırma penceresi bulunan ahşap evlerin varlığını öğrenmişledir. 2781 kişinin yaşadığı blokta tek bir duş bile bulunmamaktadır. Hemen hemen yarım milyon yurttaş, tek bir odada altı, yedi, sekiz, on kişilik gruplar halinde yaşamaktadır.

Fotoğrafın etkileyiciyi gücü, yazınınkinden daha büyük olduğundan, Riis'in fotoğrafları, kamuoyunu oldukça etkilemiştir. Öyle ki dönemin polis şefi Théodore Roosevelt, insanlık dışı gece barınaklarının ve Baxter Street çevresindeki tüm mahallelerin temizlenmesini emretmiştir.

Yüzyılın başında, genç bir toplumbilimci olan Lewis Hine, Riis'in izleyicisi olmuştur. Çok iyi bir pedagog olduğu da bilinen Lewis Hine, New York'ta, Ahlâk ve Kültür Oku-


Fotoğraf: Lewis Hine

lu'nda dersler vermektedir. Okul müdürü, Riis'e olan saygısını göstermek için kendisine bir fotoğraf makinesi armağan etmiştir. Makineyi kullanmayı çok çabuk öğrenen Hine, beş yıl sonra okulun resmi fotoğrafçısı olmuş ve toplumsal sorunlar üzerine yaptığı çalışmaların fotoğraflarını kendisi çekmiş, basın çalışmalarını fotoğrafları eşliğinde yayımlamaya başlamıştır.

1908 yılında *Charities and the Commons* dergisi, Hine'den, madencilerin yaşamı üzerine bir fotoğraflı inceleme yapmasını istemiştir. Bu çalışmanın başarısı, Hine'nin çalışmalarını daha sonraki yıllarda da sürdürmesine olanak yaratmıştır. Özellikle Hine, Amerikan toprakları üzerindeki çocukların çalışma koşullarını gözönüne sererek, tüm ülkede bu konuya tepki gösterilmesini sağlamıştır. Böylece, çocukların korunmasıyla ilgili bir yasa, Meclis tarafından onaylanmıştır. Ayrıca, Amerikan halkını, New York'taki Yahudi toplumunun ve Pensilvanya'daki Rus madencilerin sorunlarına karşı duyarlı kılmıştır.

New York'un en ünlü gökdelenlerinden Empire State'in inşaatı sırasında Hine, her gün çalışmaların fotoğrafını çekerek bu dev yapının doğuşunu görselleştirmiştir. New York'ta olmadığı günlerde ise onun yerine bu görevi bir arkadaşı üstlenmiştir.

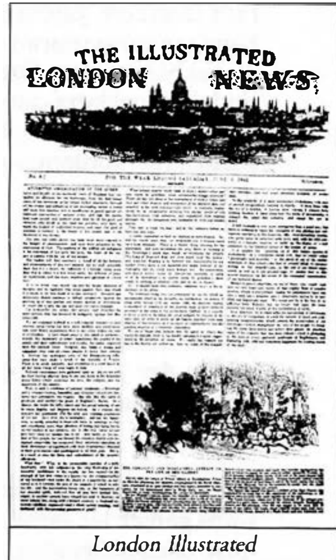
Uzun yıllar boyunca, fotoğrafçılar ve resim çiziciler arasında gerçek bir savaş sürmüştür. Foto gravür henüz mükemmele ulaşmadığından, gazeteler ancak çizilmiş resimlere ola-

nak tanıyabilmişlerdir. Resimli en büyük Fransız gazetesi *L'Illustration*, 1893 yılında fotoğraf yayımlamaya başlamıştır. Ancak, 1908 yılına dek, *L'Illlustration*, çizimlere fotoğraflardan daha çok yer ayırmış, 1912 yılından itibaren ise okuyucular her sayfada bir fotoğraf görmeye başlamışlardır.

Anglo-Sakson basınını incelediğimizde, fotoğrafın daha hızlı yayıldığını görüyoruz. 4 Mart 1880 tarihinde, *New York Daily Graphic*, ilk kez birinci sayfasında (kapak sayfası) bir fotoğraf yayımlamıştır.

Geçmişin Görüntülerini Kurtarmak

XIX. yüzyılın son on yılı, büyük teknik ilerlemeler ve toplum yaşamında köklü değişiklikler dönemi olmuştur. Foto muhabirliği, bu gelişimi, okuyucunun ilgisini kendi çevresi dışına çekerek izlemiştir. Bu açıdan denilebilir ki Londra dünya ticaret merkezi, Paris de sanat ve moda merkezidir. Almanya ise, teknik ilerlemelerle kapitalizmin yeni bir toplumsal görünüm yaratmasına yol açmıştır. Kentler büyümekte, kasabalar boşalmaktadır. Bu nedenle, geçmişin görüntülerini kurtarmak, giysileri, gelenekleri, sokak şenliklerini, kaybolmakta olan tüm günlük yaşam biçimlerini görüntülemek kaçınılmaz olmaya başlamıştır.


THE ILLUSTRATED
LONDON NEWS

London Illustrated

Profesyonel fotoğrafçı olnamamalarına karşın, iki kişi yaşamlarını bu çalışmaya adamış, çektikleri fotoğrafları gazetelere vererek gerçek bir kültürel görevi yerine getirmişlerdir. Bunlardan biri, Macar fotoğraf tarihçisi Gabriel Szilayi tarafından, Victoria döneminde çektiği 25 000 fotoğraf

ile "İngiliz toplumunun göstergesel bir piramidi" olarak nitelendirilen, varsıl İngiliz iş adamı Benjamin Stone'dur. Ötekisi de, Napoléon'un uzaktan akrabası, İtalyan aristokrat Guisseppe Primoli'dir. Primoli, ülkesindeki tüm olayları görüntülemiştir. Kral Victor-Emmanuel'in düğünü; ressam Edgar Degas bir genel W.C.den çıkarken; sanatçı Regane; Milano sokaklarındaki kutlamalar; Napoli serserilerinin yaşamı, onun çektiği fotoğraflardan birkaçıdır sadece. Primoli'nin, 1881-1911 yılları arasında 30 000'den fazla fotoğraf çektiği sanılmaktadır.

Daha önceleri tayfa olan Jean Eugéne Atget'in yapıtı, Paris sokaklarının gerçek dökümünü veren, paha biçilmez bir tarihi değerdir. Yaşamı boyunca fotoğraflarını pazarlayamaması, kaderin bir oyunudur. 1927 yılında öldüğünde, onun arşivlerini, Amerikalı hayranı gazeteci-fotoğrafçı Beatrice Abbott kurtarmıştır.

"Korkunun Bayağılaştırılması" ve "Tabuların Ölümü" genel konularını kişiselleştirerek ele alma eğilimi, foto muhabirinin sık sık başvurduğu bir yoldur. Bir bölgenin çiftçilerinin sorunlarını görmek için, foto muhabiri tüm bölgeyi gezmeyip bir çiftçiyi ele almakta, çiftliğinde, tarlalarında ve kasabasında onun fotoğraflarını çekmektedir. Bir örnekten yola çıkarak genelleştirme yapmaktadır. Çünkü okuyucu, tanımadığı bir kalabalığın karşısında olmaktansa, kendini, ismi, yüzü, ailesi farklı herhangi bir kişinin yerine koyarak, psikolojik açıdan, konuya daha kolay uyum sağlayabilmektedir.

Ne yazık ki güncel olayları içeren fotoğrafların büyük çoğunluğunun dramatik, hatta trajik bir yönü vardır. Dikkatli bir foto muhabirinin neşeli bir anı görüntülemesinin, okuyucuların büyük ilgisini çekmesinin nedeni de bu olsa gerek. Çok önemli bir olguyu da burada belirtmeden geçmemek gerekir. Şöyle ki, insanlar neden oldukları olaylarla, uzun zamandır, foto muhabirlerinin ölçüde duyarlılıklarını kaybetmelerine yol açmaktadır.

Bu çerçevede, tabuların sonu da aynı derecede çarpıcıdır.

Foto muhabiri, bir zamanlar, toplumsal uzlaşım sınırları dışında benimsenen konuları ele almakla kalmamakta, aynı zamanda insan yaşamının en gizli gerçeklerini bile gözler önüne serebilmektedir. Buna koşut olarak, "devlet"te konumları ne olursa olsun, foto muhabirlerinin kişilere karşı olan saygısı azalmaya başlamıştır. Protokole uygun olmayan bir fotoğraf bile, meslek ahlâkına aykırı görülmeyip, yayımlanabilmektedir.

Tarihsel gezintimize devam edersek XVII. ve XVIII. yüzyılların bol yazılı seyahatnamelerinin yerini, XIX. yüzyılda bol resimli seyahatnamelerin almaya başladığını görürüz. Çeşitli ulusların yaşam ve giyim biçimlerini de yansıtan bu tür kitaplar için fotoğrafçıların en çok ilgi duydukları yerlerden biri de Osmanlı toprakları olmuştur.

Fotoğrafın tecimsel kullanımında rol oynayan bir başka alan da çıplak insan resimleridir. Heykel ve tabloda gösterimi çok daha güç ve pahalı olan bu alan, fotoğrafla hem ucuz hem de daha kolaydır. Böylece, söz konusu ucuzluk ve kolaylık, fotoğrafın her tabaka halk arasında yaygınlaşmasında küçümsenemeyecek bir rol oynamıştır.

Osmanlı topraklarında, Avrupa düşünce ve bilimine aşırı biçimde sakınarak yaklaşma alışkanlığını yıkan, Sultan II. Mahmut (1807-1839) olmuştur. İstanbul gazeteleri, sütunlarında, zaman zaman fotoğrafçılıkla ilgili haberlere yer vermişlerdir. Özellikle, Kırım Savaşı, İstanbul'a çok daha fazla yabancının gelmesine yol açarak fotoğrafçılığın yaygınlaşmasını sağlamış ve 1870'li yıllarda tecimsel fotoğraf stüdyoculuğu, tam anlamıyla bir uğraş olarak belirmiştir.

Türkiye, daha doğrusu İstanbul, yalnız fotoğrafçılık sanatına değil, aynı zamanda Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden gönderilen basılmış resim ve fotoğraf akınına da açılmıştır.

İstanbul'da, ilk fotoğraf stüdyosunun kurulması yolundaki girişimler, 1856 yılında gerçekleştirilmiştir. Rabach adlı bir Alman kimyacı, fotoğraf stüdyosu açmak amacıyla İstanbul'a gelmiştir. Rabach'ın çalışmalarına, Kevork ve Wichen


Fotoğraf: Dumas (Osmanlı'da stüdyo fotoğrafı)

adlı iki Ermeni kardeş asistan olarak yardım etmişlerdir. Rabach Almanya'ya dönünce, bu iki kardeş fotoğraf stüdyosunu geliştirmiş, fotoğrafın, İstanbul yaşamının bir parçası olmasını sağlamışlardır.

Ancak ilk fotoğraf stüdyosu, daha sonraları Abdullah Biraderler (Frères) adını alan sözünü ettiğimiz iki Ermeni kardeşin stüdyosundan önce, Belvü'de, M. Compa tarafından açılmıştı. Fakat bu stüdyo, Abdullah Biraderler'inki kadar etkin olamamıştır.

1890'lardan sonra, İstanbul başta olmak üzere, diğer kentlerde de fotoğraf stüdyoları açılmıştır. Bu dönemin en ünlü fotoğrafçısı Andriyomenos'tur.

Söz konusu dönemde, eski fotoğraf stüdyolarındaki teknik olanaklar, yalnızca portre fotoğrafı çekmek için yeterlidir. Flaş bulunmadığı için fotoğraflar doğal olarak ışık ve aydınlık camlarda çekilmiş, bu iş için perdeli işlikler kullanılmıştır.

Bu dönemde, ülkemize Avrupa'dan gelen kimi "uygunsuz" resimler de yasaklanmıştır. Amacı olumsuz da olsa, bu girişimlerin, fotoğraf ve resmin tecimselleşmesinde bir çığır daha açtığı anlaşılmıştır.

Osmanlı toplum yapısının tecimselleşmeye getirdiği bir diğer alan da, kadın fotoğraf ustalarının ortaya çıkmasıdır. Bunun nedeni, erkeklerin "namahrem" resimler çekememelerinde yatmaktadır. Böyle olunca da, bu işle kadın fotoğrafçılar uğraşmak durumunda kalmışlardır.

Osmanlı toplumu, fotoğraf sanatı konusunda Avrupa'daki yenilikleri yakından izlemiştir. Ancak, Osmanlı toplumunu oluşturan uluslar arasında, fotoğraf konusuna yaklaşımda geleneklerin getirdiği bir farklılık bulunmaktadır. Resim geleneğine sahip olan Hıristiyanlar olaya daha çabuk

uyum sağlarken, bu alışkanlığı bulunmayan Müslümanlar'da, söz konusu uyum daha yavaş gelişmiştir.

Osmanlı'da çağdaşlaşma hareketine büyük ivme getiren III. Selim, XVIII. yüzyılın sonlarında, Saray'daki sultan portrelerinden Avrupa'da kopyalar yaptırıp bastırmıştır. Tahttan indirilince çalışmaları yarıda kalmıştır. Nizam-ı Cedit'in öncüleri tarafından resim doğal karşılanmasına karşın, Müslüman halk arasında kökleşmiş bir önyargı vardır.

Tanzimat dönemi sultanlarından Abdülmecit, Abdülaziz ve Abdülhamit, fotoğraf olayı tartışmasında fotoğraf yanlısı olmuşlar, fotoğrafa destek veren tutumlarıyla fotoğrafın benimsenmesini kolaylaştırmışlardır. Yıldız koleksiyonunun otuz beş bin fotoğraftan oluşması, Abdülhamit'in fotoğrafa olan ilgisinin ne denli büyük olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Fotoğrafçılığın yerleşmesinde rol oynayan ikinci grup ise, askerî mühendislerdir. "Kamera obskür" uygulaması, Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da, XVIII. yüzyıl sonlarından itibaren bilinmektedir. Ayrıca, buradan mezun olanların, dinî tabulardan etkilenmemeleri de doğaldır.

Basın fotoğrafçılığı için gerekli ortamın ilk koşulu olan eğitim görmüş, fotoğrafı bilen kadrolar, özellikle 1870'li yıllarda yetişmeye başlamıştır. İkinci önemli gelişme de, resimlerin gazete ve dergi kâğıdına basılmasını sağlayacak aracın, daha sonraki adıyla klişenin yapılmasıdır. İbrahim Müteferrika Basımevi'nde ilk kitapların basılmaya başlandığı andan itibaren şimşir oyma kalıp kullanılmasına da geçilmiştir. Bu açıdan bakıldığında, Osmanlı toplumunun gecikmeli de olsa, Avrupa'nın geçtiği yolları aşabildiği görülmektedir.

RESİMLİ GAZETECİLİĞİN BAŞLANGICI

Resimli yayınların ilki, 1863 yılının Şubat-Nisan ayları arasında üç sayı çıkan Mir'at (Ayna)'tır. Refik adıyla tanınan

yayımcısı bu dergiyi, Tercüman-ı Ahvâl Basımevi'nde basmıştır. Ancak dergi, resimli dergi sisteminin yaygınlaşmasını sağlayacak bir nitelik taşımamıştır.

Bu başarısız denemeden dört yıl sonra, 1867 yılında, resimli olarak haftalık *Ayine-i Vatan* yayımlanmıştır. Bu dergi *Ruzname-i Ayine-i Vatan*, *İstanbul* gibi değişik isimlerle 1869 yılına dek yayımlanmış ve daha çok ünlülerin portrelerine yer vermiştir. Ancak, bu derginin de köklü bir basın organı olduğunu söylemek olası değildir. Bununla birlikte, derginin birinci sayfasını süsleyen şimşirden oyulmuş kalıplarla basılmış İstanbul manzaraları, kuşkusuz o dönem için bir yeniliktir. Ancak, derginin önemli sanatsal nitelikleri bulunduğunu söylemek güçtür.

Ayine-i Vatan'ın temelinde bir düşünce bulunmadığı için etkisi de fazla olmamıştır. Mehmet Arif, bir yıl süren denemelerden sonra resimli yayınlarına ara vermiştir. Bir yandan teknik olanakların tam gelişmiş olmaması, öte yandan Mehmet Arif'in gazetecilik yöntemlerindeki eksiklikleri, bu alanın gelişmesine ne yazık ki ortam yaratamamıştır.

Bu anlamda, basın tarihçilerimiz arasında, Türkiye'de resimli basının başlangıcı olarak *Musavver Medeniyet*'i gösterenler çoktur.

10 Ekim 1874'te ilk sayısı çıkan bu haftalık derginin sahibi yine Mehmet Arif'tir. Kimi zaman ismi değişen bu derginin yayın yaşamı üç dört yıl sürmüştür. Musavver Medeniyet, Ayine-i Vatan'dan daha nitelikli bir dergidir. O dönemin gözlemcileri, bu derginin güncel olayları izleyerek resimlendirme çabasında başarılı olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Bu açıdan, *Musavver Medeniyet*, güncel konuları resimle sunmaya başlamış ilk dergidir. Diğer resimli dergilerin yaptığı gibi hakkâk dükkânlarında kalmış eski kalıpları kullanma yoluna gitmemiştir. O dönemde İstanbul'da, eski kalıpları, altlarına rasgele yazılar koyarak kullanan gazeteler vardır. Resim kalıbı hakkettirmek için mühür kazıcıları bile

kullanılmıştır. Avrupa'da kullanılıp eskimiş kalıpları toptan getirten, bunları gazete ve dergilere satanlar bile olmuştur. Bununla ilgili açıklama yapmak gerektiğinde de, en son duruma göre bir yazı uydurulması yoluna gidilmiştir.

Musavver Medeniyet'in, resimli basın tarihimizdeki önemli yerine karşın, sahibi Mehmet Arif'in hilelerine ve dolandırıcılıklarına araç olmaktan kurtulamadığı da bir gerçektir.

1880'li yılların başlarında iki başarısız denemeden sonra (Musavver Meşahir-i Alem ve Musavver Türkistan) arka arkaya iki başarılı girişim görülür. Bunlardan ilki, Ali Fuad'ın sahibi bulunduğu, müdürlüğünü Ohannes Ferid'in yaptığı *Musavver Cihan*'dır. *Musavver Cihan*, iki yıllık bir sürede ciddi yayımları ile saygın bir yere ulaşmıştır. Ciddi ve bilimsel nitelikli olan bu yayının yaşayamaması halkın ilgisizliğine bağlanmışsa da, kanımızca, bunda kitleyi çekecek ve ilgi uyandıracak içerikten yoksun olması en büyük rolü oynamıştır. Ayrıca, güncellikten uzak kalması ve yerli konularla fazla ilgilenmemesini de bu duruma neden gösterebiliriz.

Asıl ilgi yaratmış resimli basın *Mirat'ı Alem* olmuştur. Basın tarihine getirdiği yenilik, güncel ve kaliteli resim yayımlamak olmuştur, ancak resimle birlikte ayrıntılı bilgi verebilmede başarılı olamamıştır.

1881'de, faaliyete geçen Matbaa-i Ebüzziya, dönemin ilk batı tarzında basımevidir. Ebüzziya Tevfik'in bol resimli yayınları çok uzun bir süre ön plana çıkmıştır. Burada ilk renkli kitap kabı, ilk renkli çerçeve basımı gerçekleştirildiği gibi *Reb-i Marifet* dergisinin sekizinci sayısında yer alan bir metinde üç renk kullanılmıştır. Yine ilk kez *çinkografi* burada uygulanmış ve tipo resim basımı denenmiştir. Ebüzziya'nın yayınlarındaki yerli konular, genellikle portrelerden oluşmuştur. Yabancı konular, klişeleri Avrupa'dan getirildiği için bina ya da olay resimlerini de içermiştir.

SERVET-İ FÜNUN'LA GELİŞEN BASIN FOTOĞRAFÇILIĞI

Abdülhamit döneminde, gazete ve dergilerde resim kullanma özel bir izne bağlı tutulmuştur. Bu dönemde serbestçe resim kullanma yetkisi yoktur. Resmin gazetede kullanılmasından önce çekilmesi izne bağlıdır. Abdülhamit, bir yandan fotoğrafçılığı destekleyip kişisel olarak bu sanatla ilgilenirken, öte yandan da kimi kısıtlamalar getirmeyi ihmal etmemiştir.

O dönemde, *Servet-i Fünun*'un başarısı, rejim dışında üç unsuru -iyi fotoğraf, iyi kâğıt, iyi klişe- bir araya getirmeyi sağlamış olmasında yatar.

Servet-i Fünun'un ilk sayılarında Avrupa alıntıları ağırlıklıdır. Üçüncü sayıda, Ahmet Vefik Paşa'nın resmi bulunur, dokuzuncu sayıda, Ahmed İhsan'ın Avrupa gezilerine yer verilir, on dokuzuncu sayıda "Avrupa Mektupları", yirmi yedinci sayıda ise "İhtarı Mühim" notları yer alır.

Servet-i Fünun, nitelikli olabilme uğruna, klişeleri Viyana'da yaptırma yoluna gitmiş ve Türkiye'deki diğer dergilerden daha başarılı olmuştur. Uluslararası Basımcılık dergisine katılan *Servet-i Fünun*'a bir katılma belgesi ve madalya verilmiştir. *Servet-i Fünun*'a ilgi gösteren Abdülhamit, resimlerin kalite ve türünü artırmak için para yardımı yapmıştır. Böylece, *Servet-i Fünun* içeriğini dört sayfa genişletebilmiş, resim sayısını artırmış ve kaliteli kâğıt kullanabilmiştir. Okuyucu sayısını düşürmemek için de fiyatını değiştirmemeyi uygun görmüştür.

Tüm klişeleri Avrupa'dan getiren *Servet-i Fünun*, daha sonra bu bağımlılıktan kurtulmanın yollarını aramıştır. *Servet-i Fünun*'un birinci yılında 276 resim kullanılmıştır. Bunun 4/5'ü Avrupa'dan getirilmiş, 1/5'i ise yerlidir. Batı kökenli resimler arasında Fransa, A.B.D., Avustralya, İtalya ağırlık-

lı resimlerle kadın ve çocuk ile hayvan resimleri yer almaktadır. Ancak ne yazık ki resimlerde güncellik yakalanamamıştır.

Derginin ikinci yılında, yerli resimlerde artış, konularda güncelleşme görülür. Dördüncü yılında, basın fotoğrafı alanında büyük aşama kaydedilmiştir. Amatör fotoğrafçıların fotoğrafları yayımlanmış, amatör fotoğrafçılar foto muhabirliğine özendirilmiştir. Okur fotoğrafçılık konusunda bol bol bilgilendirilmiş, dünya fotoğraf sergilerine, renkli fotoğraf üzerine yazılmış kitaplara ve fotoğraf yarışmalarına yer verilmiştir.

265. sayısında dergi, Türkiye'deki ilk fotoğraf yarışmasını duyurmuştur okurlarına. "8x8'den 13x18 cesametine kadar" her türlü enstantane fotoğraf katılabilecektir bu yarışmaya. Bu arada, *L'Illustration* dergisinde Türk fotoğrafları yayımlanmış, Türkiye'ye ilişkin fotoğraflar böylece yabancı ülkelerce de benimsenmeye başlamıştır.

Servet-i Fünun'un bu başarısı öteki dergilere örnek olmuştur. Bu dergilerden biri de *Musavver Malumat*'tır. Bu dergide, Avrupa konulu resimlerden çok, yerli resimlere ağırlık verilmiştir. Oldukça nitelikli olan bu dergi, sahibi Mehmet Tahir'in dolandırıcılıktan tutuklanması ile (1895-1903) kapanmıştır. Aynı kişi (1899-1903) *Musavver Fen ve Edep* adlı başka bir dergi çıkarmışsa da, başarılı olamamıştır.

Kısacası, *Servet-i Fünun*'un üstünlüğü, resim konusunda durmadan yenilik arayışı içinde olmasından gelmektedir.

Resimde Tam Özgürlük: II. Meşrutiyet

Bu dönemde Abdülhamit'in resimleri yayınlarda bolca yer almıştır. Resim yayımında, gazete ve dergilerin, siyasi tarihlerine göre seçim yapmaya başladıkları görülmüştür. Bu dönemde, daha önceki dönemlerde olduğu gibi fotoğrafçılığa Saray'dan destek gelmiş, ama bunun yanında sansür de uygu-

lanmıştır.

Fotoğrafçılıkta ilk gerçek atılım resimli dergilerden gelmiştir. Bu resimli dergileri şöyle sıralayabiliriz:

Musavver Akl (1908, üç sayı) İstanbul
Musavver Çiftçi (1909) İstanbul
Musavver Çöl (1916, beş sayı) Kudüs
Musavver Devri Cedit (1909, on sayı) İstanbul
Musavver Eczacı Gazetesi (1913) İstanbul
Musavver Edep (1909, altı sayı) İstanbul
Musavver Emel (1909, beş sayı) İstanbul
Musavver Erganun (1911) İstanbul
Musavver Hale (1909, üç sayı) İstanbul
Musavver Hukuk-i Etgal (1913, üç sayı) İstanbul
Musavver Hüsn ve Şiir (1910, on sayı)
Musavver İslam Salon Mecmuası (1911, beş sayı) İstanbul
Musavver İstanbul (1909, yirmi beş sayı) İstanbul
Musavver Kadın (1911, yirmi sayı) İstanbul
Musavver Küçük Osmanlı (1909, bir sayı) İstanbul
Musavver Makasin (1913, yirmi dört sayı) İstanbul
Musavver Mecmua (1909) İstanbul
Musavver Medrese (1910) İstanbul
Musavver Mektebi Alemi (1913, on dört sayı) İstanbul
Musavver Meşker (1908, üç sayı) İstanbul
Musavver Mevsim (1908, üç sayı) İstanbul
Musavver Muhit (1908-09, elli iki sayı) İstanbul
Musavver Nay (1912, yedi sayı) İstanbul
Musavver Nevzadı Vatan (1908, bir sayı) İstanbul
Musavver Roman Mecmuası (1909, altı sayı) İstanbul
Musavver Seyf ve Kalem (1908, yirmi beş sayı) İstanbul
Musavver Seyyar (1910, bir sayı) İstanbul
Musavver Şahika (1910) İstanbul
Musavver Şebab (1909) İstanbul
Musavver Uhuvveti Osmaniye Mecmuası (1912) İstanbul

Meşrutiyet'in bir yararı da, Türkleri, basın fotoğrafçılığı alanına girmeye özendirmiş olmasıdır. Bu dönemde, gazeteler pek uzun ömürlü olamamıştır. Bunun nedeni, resim basabilmek için iyi kâğıt bulunamamasıdır. Çünkü gerekli olan kâğıt türü o dönem için oldukça pahalıya bulunmaktadır.

24 Temmuz 1908'den itibaren çıkan gazetelerde güncel resmin yer almaya başlaması zaman almıştır. *Tasvir-i Efkâr*, ancak Velid Ebüzziya'nın 1911'de Paris'ten gelmesi ile resim konusuna ciddiyetle eğilmiştir. Giderek de resim habere kardeş olarak kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğraf, Millî Hareket'te de kullanılmıştır. Sözgelimi, Mebusan Meclisi'nin dağıtılmasının resimleri basında yer almıştır.

CUMHURİYET DÖNEMİNDE FOTOĞRAF

Cumhuriyet dönemine geçişle birlikte fotoğrafçılık daha bilinçli olarak ele alınmıştır. Fotoğrafçılık, Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni dünya görünüşüne göre düzenlenmiştir. Bu dönemde, çağdaş dünya, fotoğraf sanatını görsel bir iletişim aracı biçiminde kullanmakta ve artistik birikimleri değerlendirmektedir.

Bu arada, 1930'lu yıllarda fotoğrafçılığın yaygınlaşmasında halkevlerinin etkili olduğunu yadsıyamayız.

Sözünü ettiğimiz dönemde, fotoğraf, yurt güzelliklerini geniş kitlelere ulaştırarak, kitleleri bilinçlendirme görevini üstlenmiştir. Devlet ileri gelenlerinin fotoğrafları gazetelerde yer almaya başlamıştır.

1937 yılında ilk fotoğraf dersleri, Gazi Orta Öğretim Okulu ve Gazi Üniversitesi Eğitim Fakülesi'nin ders izlencelerinde yer almıştır. İlk fotoğraf sergisi, 1929'da İzmir'de açılmış, ilk fotoğraf yarışması Sabah dergisi tarafından düzenlenmiştir. "Ankara Fotoğrafçılar Cemiyeti, 1929", "İzmir Fotoğrafçılar Derneği, 1945", "Fotoğrafçılar Küçük Sanat


Hürriyet

Avrupa güzeli seçildi

Yunanistan'da yeni bir iç bakan çıktı

Hürriyet gazetesi

Kooperatifi, 1946" gibi yarışmalar yine bu dönemde gerçekleştirilmiştir. Konuyla ilgili olarak, ünlü fotoğrafçılarımız arasında Cemal Işıksel ile Namık Görgüç'ü sayabiliriz. Sanatsal fotoğrafın öncüsü ise Baha Gelenbevi'dir.

1950'lere doğru, Türkiye'de, manzara fotoğrafçılığı gelişmeye başlamıştır. Manzara fotoğrafçılığını, yabancı kökenli sanatçı Othman Preschy başlatmıştır. Böylece doğa güzellikleri fotoğrafa yansıtılmıştır.

Sanatsal etkinliklerin yoğunluk kazanması ve Türk fotoğrafçılığının gerçek kimliğine kavuşması, dışa açılması, 1960 yılından sonraya rastlar. Bu dönemde çağdaş fotoğraf sanatı iyice belirginleşmiştir. Ara Gürel bir ekol yaratmış, fotoğraf sanatında özü ve biçimi vurgulamıştır.

1960'lı yıllardan sonra teknik ve görüntü açısından belli bir gruplaşma gözlemlenir. Görüntü uzmanlığı ile yolculuk ve turizm, spor ve tanıtım fotoğrafçılığı birbirinden ayrılmıştır.

1970'lerde ise, amatör ve profesyonel düzeydeki fotoğraf sanatçılarının sayısındaki artış ile birlikte, fotoğrafın özgün bir sanat dalı olarak yeni basın organlarına kavuştuğu görülür. Sergiler çoğalmış ve örgütlenme etkinliklerine gidilmiş, Fotos, İfsak, Afsad adında üç dernek kurulmuştur. Bu dönemde sanata ve ekine yansıyan toplumsal bilinç, sonuç olarak fotoğraf sanatını da etkilemiştir.

Sonuçta, foto muhabirliği ile öteki görsel kitle iletişim araçlarının gelişmesi arasında bir koşutluktan söz etme olasılığı gözümüze çarpmaktadır. Elbette bilgilerin görselleştirilme tekniği gelişecektir; ancak inanıyoruz ki, albenisi yüksek iletişim aracı görüntünün, önemini hem dünyada, hem ülkemizde, önüne geçilmez bir biçimde sürdüreceğine hiç şüphe yoktur.

ULUSAL BASINDAKİ ÜNLÜ HABER FOTOĞRAFÇILARI VE FOTOĞRAFLARI

Ali ÖZ

Gazetecilik eğitimi almış, fotoğrafa 1979 yılında başlamıştır. Hobisi olan fotoğraf, daha sonra asıl mesleği olmuştur. Uzun yıllar basın fotoğrafçılığı yapmıştır. 1989'da yeniden yaratılma sürecinde, *Güneş* gazetesinde fotoğraf editörü olarak çalışmış, daha sonraki yıllarda ise Aktüel dergisinde ve Cumhuriyet gazetesinde foto muhabiri olarak görev yapmıştır. Tempo dergisinde fotoğraf editörü olarak 7 yıl çalıştıktan sonra, *NTV MAG* haber dergisinde uzun süre fotoğraf editörlüğü yapmıştır. Halen serbest fotoğrafçı olarak çalışmaktadır.

Ara GÜLER

1928'de İstanbul'da doğmuştur. Ortaöğretimden sonra bir süre İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ne devam etmiştir. Film stüdyolarında çalıştıktan sonra, gazetecilik yaşamına 1950'de, *Yeni İstanbul* gazetesinde başlamıştır. Askerlik görevinden sonra *Hayat* dergisine girmiş ve fotoğraf bölümü şefi olarak 1961'e kadar çalışmıştır. 1956'da Henri Cartier Bresson'la tanışmış ve Paris Magnum Ajansı için kendi bölgesi içinde fotoğraf ve röportaj çalışmaları yapmaya başlamıştır. Daha sonra Ernst Haas gibi kuşağının ünlü röportaj fotoğrafçıları ile yakın ilişkiler kurarak yabancı basına açılmıştır. Çeşitli ABD dergi ve kitaplarında fotoğrafları yayımlanmıştır. *Life* dergi grubunun Yakındoğu muhabiri, sonra da *Paris Match* ve *Stern* dergilerinin muhabiri olmuştur. 1961'de İngiltere'de yayımlanan Photography Annual Antolojisi, onu dünyanın en iyi yedi fotoğrafçısından biri olarak tanımlamıştır. Aynı yıl ASMP'ye (Amerikan Dergi Fotoğrafçıları Derneği) üye kabul edilmiş ve bu kuruluşun tek Türk üyesi olmuştur. 1962'de Almanya'da, çok az sayıda fotoğrafçıya verilmiş olan Master of Leica unvanını kazanmıştır. Aynı yıl fotoğraf dünyasının en önemli yayını olan ve İsviçre'de çıkan *Camera* dergisi, onunla ilgili bir özel sayı yayımlamıştır. 1967'de Japonya'da çıkan "Photography of the World" adlı antolojide, Richard Avedon'la

birlikte bir dizi fotoğrafı yayımlanmıştır. 1964'te Mariana Noris'in ABD'de basılan "Young Turkey" adlı yapıtında fotoğrafları kullanılmıştır. "Türkei" adlı fotoğraf albümü ise 1970'te Almanya'da basılmıştır. Sanat ve sanat tarihi konulu bazı fotoğraf çalışmaları, ABD'de Horizon, Time Life ve Newsweek'in kitap bölümlerinde, İsviçre'de Skira Yayınevi tarafından kullanılmıştır. Lord Kinross'un 1971'de basılan "Saint Sophia Ayasofya" adlı kitabının fotoğraflarını çekmiştir. Skira Yayınevi tarafından Picasso'nun 90. yaş günü için yayımlanan "Picasso, Metamorphhose et Unité" adlı kitabın kapağında bir fotoğrafı kullanılmıştır.

1967'de Kanada'da açılan "İnsanların Dünyasına Bakışlar" adlı sergide, 1968'de New York'taki Modern Sanatlar Galerisi'nde düzenlenen "Renkli Fotoğrafın On Ustası" adlı sergide ve yine Köln kentindeki Fotokina Fuarı'nda yapıtları sergilenmiştir. 1972'de Paris'te, Ulusal Kitaplık'ta bir sergisi açılmıştır. 1973'te ABD'ye bir gezi yaptı ve birçok ünlü Amerikalının fotoğraflarını çekmiştir. Bu gezi sonunda oluşturduğu "Yaratıcı Amerikalılar" adlı sergisi, dünyanın birçok büyük kentinde de açılmıştır. Ayrıca tüm sanat yaşamı boyunca Bertrand Russel'dan Winston Churchill'e, Arnold Toynbee'den Picasso'ya, Salvador Dali'ye kadar birçok ünlü kişinin fotoğraflarını çekmiş, onlarla röportajlar yapmıştır. Bu röportajlar arasında en ünlüsü, hayatının son yıllarında yanına hiçbir fotoğrafçının yaklaştırılmadığı Picasso ile gerçekleştirdiği röportajdır.

1975'te Yavuz zırhlısının sökülmesini konu alan "Kahramanın Sonu" adlı 16 mm'lik bir belgesel film çekmiştir. Ara Güler'in fotoğraflarının büyük bir bölümü Paris'te Ulusal Kitaplık ve Nebraska Üniversitesi Sheldon Koleksiyonları'nda bulunmaktadır. Köln Belediye Sanat Müzesi için ünlü fotoğraf koleksiyoncusu Fritz Gruber tarafından, büyük müze ve koleksiyonlardan derlenerek oluşturulan "Das Imaginare Photo Museum" adlı antolojiye de, Paris Ulusal Kitaplığı'nda bulunan ünlü "Allah" fotoğrafı katılmıştır.

Ara Güler'in Türk fotoğrafının en büyük ustalarından biri olmasının yanı sıra, dünya fotoğraf tarihinde de seçkin ve

önemli bir yeri vardır. Belgeci bir fotoğraf biçiminin ustası gibi ününü bu yanına borçlu olmasına karşın, fotoğrafın her türünde araştırma ve çalışmalar yapmış, gerek siyah beyaz, gerek renkli fotoğrafta, yetkin ve özgün bir üsluba ulaşmıştır. Özelikle 1950'lerde ve 1960'larda çektiği İstanbul ve Anadolu fotoğraflarında, Magnum Fotoğrafçıları çizgisinde nitelikler taşımaktadır. Bu tarzıyla çevresine belgeci bir yaklaşımla bakmayı başarmıştır. Öyle ki bu çalışmalarında tümüyle yerel; bazen Anadolu'ya, bazen İstanbul'a özgü bir şiirselliği derinlemesine duyurmayı bilmiş, bu yönde kendisinden sonra gelen fotoğrafçı kuşağına öncülük etmiştir. Uluslararası düzeyde büyük ilgi görmesinin nedeni de, yerel özellikler taşıyan ince lirizmini, döneminin öncü fotoğraf akımlarının evrensel boyutları içine oturtabilmesi ve fotoğrafın büyük ustalarıyla aynı düzeyde bir anlatım gücüne varabilmiş olmasıdır. Bütün sanat yaşamı boyunca sürdürdüğü porte çalışmaları da, yine güçlü ve özgün anlatımları ve bir üslûp birliği doğuran biçimsel özellikleriyle kendisine uluslararası düzeyde ün sağlamış, haklı olarak, adının en büyük portre ustaları arasında anılmasına yol açmıştır.

Arif Hikmet KOYUNLUOĞLU

Arif Hikmet Koyunluoğlu, 1888'de İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Çok küçük yaşlarda fotoğrafla ilgilenmiştir. İlk kamerasını 8 yaşında eline almıştır. Bugünkü adı Mimar Sinan Üniversitesi olan, Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirmiştir. Okul yıllarında Ali Rıza Bey'den resim dersleri almıştır. Foto Phebus'un sahibi Bogos Tarkulyan'ın yanında çıraklık yapmıştır. 1910'da açılan Resna Fotoğrafçılık'ın sahibi Bahattin Bey'le birlikte çalışmıştır. İstanbul'un işgali sırasında bir yeraltı fotoğraf stüdyosu açmıştır. 1915'te açtığı fotoğrafhaneye "Yeraltı" adını veren Arif Hikmet Koyunluoğlu, 1917 yılında orduya katılmış ve savaş fotoğrafçılığı görevi yapmıştır. Erzurum-Sarıkamış dağlarındaki asker Türk kaynakçılarının fotoğrafları büyük önem taşır. Aynı zamanda mimarlık çalışmaları da yapan Koyunluoğlu, bu nedenle Kültür Bakanlığı tarafından Özel Sanat Ödülü ile ödüllendirilmiştir. Arif Hikmet Koyunluoğlu, 1982'de yaşamını yitirmiştir.

Burhan FELEK

1889'da dünyaya gelen Burhan Felek, Türk gazetecisi ve yazarıdır. 1911'de İstanbul Hukuk Fakültesi'ni bitirmiştir. Amatör olarak fotoğrafçılığa ve spora duyduğu ilgi, yazgısını belirlemesinde önemli rol oynamıştır. Çanakkale Savaşı yıllarında "Karargâh-ı Umumi Fotoğrafçısı" olan Burhan Felek, Gelibolu Yarımadası'nın 7 km derinliğine kadar giren düşman birliklerinin açtığı yarayı saptamak amacıyla bölgeye gönderilmiştir. 1917'lere doğru Papalığın İngiliz mezarlarına gereken saygının gösterilmediği düşüncesinin aksini kanıtlamak için aynı yerlere makinesiyle tekrar yollanmıştır. 1. Dünya Savaşı sonunda gazeteciliği meslek olarak seçen Burhan Felek, 1918 yılının sonuna doğru *Tasvir-i Efkâr* gazetesinin aylıklı "Spor ve Foto Muhabiri" olmuştur. *Vatan, Millet, Yeni Ses, Milliyet, Tan* ve *Cumhuriyet* gazetelerinde çalışmıştır. 1969'dan başlayarak *Milliyet*'te günlük fıkraları yayımlanmıştır. Türk Basın Birliği'nin kurucularından olan Burhan Felek, Gazeteciler Cemiyeti (28 yıl) ve Millî Olimpiyat Komitesi Başkanlığını üstlenmiştir. İstanbul Üniversitesi tarafından, 1980 yılında kendisine "Fahri Doktorluk" unvanı verilmiştir. Gezi yazılarını içeren "Hint Masalları" (1943) ilki olmak üzere, çeşitli gazete yazılarını kitaplaştırmıştır. Burhan Felek'in, fotoğraf malzemesi satan İstanbul Eminönü Meydanı'ndaki "Selanik Bonmarşesi" adına hazırladığı "Fotoğraf Rehberi" adlı kitabı 1917'de yayımlanmıştır. Gazeteciler Cemiyeti'nin 1976 Kongresi'nde kendisine "Şeyh-ül Muharririn" (Yazarların Şeyhi) unvanı, ölümünden sonra ise Fransa hükümeti tarafından Légion d'Honneur nişanı verilmiştir. Burhan Felek, yazılarında yarattığı halk tiplerini, toplum yaşamımızdaki değişimi, kültürel farklılıklardan doğan çelişkileri ve öz değerlerimizi fotoğrafçı duyarlığıyla yansıtmıştır. Burhan Felek 1982'de yaşamını kaybetmiştir.

Cemal IŞIKSEL

Mustafa Kemal Atatürk'ün fotoğrafçısı olarak bilinen Cemal Işıksel 1904'te İstanbul'da doğmuştur. Ankara Hukuk Fakültesi'nin ilk mezunlarındandır. Küçük yaşlarda fotoğrafla ilgilenmiştir. 1925'te Hakkı Tarık Us'un yayımladığı *Vakit* gazetesinde Ankara foto muhabiri olmuştur. 1925 yılında Ankara Garı'nda, Atatürk'ün, trenin penceresinden bakarken fo-

toğrafını çekmekte gösterdiği başarı, onun fark edilmesini sağlamıştır. Daha sonra Atatürk'ün yaptığı tüm gezilere katılmıştır. 1926 yılında Cumhuriyet gazetesinin Ankara bürosunda çalışmaya başlamıştır. İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanlığı döneminde devlet büyüklerinin fotoğraflarını çekmiştir. Yaşamını foto muhabirlikle kazanmış bir gazetecimizdir. Atatürk fotoğraflarını asla satmamış, isteyene hediye etmiştir. Atatürk adlı kitabı bulunmaktadır. Çektiği fotoğraflar paralara ve pullara basılmıştır. 1989 yılında, yeni bir Atatürk kitabı hazırlığındayken vefat etmiştir.

■ Coşkun ARAL

1 Mayıs 1956 yılında Siirt'te doğan Coşkun Aral, İstanbul İktisadî ve Ticarî İlimler Akademisi'ni bitirmiştir. Basın fotoğrafçılığına 1974 yılında başlayan Aral, mesleğinin ilk yıllarında *Günaydın* ve *Gün* gazetelerinde çalışmıştır. Kısa zamanda kendisine has üslûbu ile tanınmıştır. Özellikle kanlı 1 Mayıs olaylarında çektiği fotoğraflar SipaPress aracılığı ile tüm dünyada yayımlanmıştır. 1980'den itibaren Polonya'daki ünlü Gdansk grevinde; Lübnan, İrlanda, Çad ve Uzak Doğu'daki savaşlarda fotoğraflar çekmiştir. Bu savaş fotoğrafları Fransa ve Amerika'da sergilenmiş, uluslararası fotoğraf albümlerinde yayımlanmıştır. 14 Ekim 1980 günü kaçırılan bir uçağın içinde, ilk kez uçak korsanlarıyla röportaj gerçekleştirmiştir. Ulusal ve uluslararası birçok ödülü olan Aral, 1986 yılından 32. Gün haber programının muhabirliğini yapmaya başlamıştır. Son yıllarda da, dünyanın çeşitli sıcak bölgelerinde çektiği bir belgesel olan "Haberci" adlı programı hazırlayıp sunmaktadır.

■ Eleni KÜREMAN

Eleni Küreman, 1923'te zengin bir Rum ailesinin ikinci kızı olarak İstanbul Cihangir'de dünyaya gelmiştir. Çocukluğu Cihangir'de geçmiştir. Ticaretle uğraşan babası, o dönemin Türkiye'sinin şartlarına karşın kızını iyi yetiştirmiştir. Ancak, Eleni'nin mutlu çocukluk günleri fazla uzun sürmemiş, 14 yaşındayken babası vefat etmiştir. Annesi iki kız çocuğuyla ortada kalmış, çocuklarını okutmak ve ailenin geçimini sağlamak için terzilik yapmaya başlamıştır. Eleni ortaokulu Fransız okullarından Ste. Pulcherie'de, liseyi ise Rum

Patrikhanesi'nin yanındaki Rum Lisesi'nde okumuştur. Eleni Küreman, dünyanın en eski haber ajansı Amerikan Associated Press'in o dönemde Türkiye temsilcisi olan Foks adında bir gazeteciyle iyi bir arkadaşlık kurmuş, birlikte fotoğraflar çekmişlerdir. Foks, Eleni'ye fotoğrafın inceliklerini öğretmiş, Eleni'nin işe yatkınlığı dikkatini çekmiştir. Tam o sırada Foks'un ABD'ye geri çağrılması, Eleni'nin yaşamında bir dönüm noktası olmuştur. Foks Eleni'ye, kendi yerine geçerek AP'nin Türkiye temsilcisi olmasını teklif etmiştir. Eleni de bu teklifi hiç düşünmeden kabul etmiştir. Fotoğraf çekmeyi ve heyecanı seven Eleni Küreman, hemen kendisine bir fotoğraf makinesi almıştır. Eski gazeteciler, yanlarında devasa flaşlar taşırken, o, Leica marka fotoğraf makinesiyle karanlık havalarda flaşsız fotoğraflar çekebilmiştir. AP'nin temsilciliğiyle birlikte basın dünyasına adımını atan Eleni Küreman'ın, yaşamının ikinci dönüm noktası ise, lisede Türkçe öğretmeni olan Rasim Us'a rastlamasıyla gerçekleşmiştir. Rasim Us, ünlü gazeteci Hakkı Tarık Us'un kardeşidir. Us ailesi, *Vakit* ve *Haber* gazetelerinin sahibi olan bir ailedir. Rasim Us, Eleni'ye, hayatındaki ikinci önemli teklifi yapmış, "Gel, seni gazeteci yapalım." demiştir. Bu tekliften sonra, *Vakit* gazetesinde çalışmaya başlayan Eleni Küreman, ciddi tavırları, mesleğine bağlılığı nedeniyle kısa sürede çevresinin sevgisini kazanmıştır. Eleni Küreman, *Vakit* gazetesinden başka *Son Dakika*, *Son Posta* ve *Yeni Şafak* gazetelerinde de çalışmıştır. Polis ve spor muhabirlikleri yapmıştır. İsmet İnönü, İstanbul'a her gelişinde kendisini karşılayan gazeteciler arasında Eleni'yi görmek istemiş, görünce de mutlaka onunla ayaküstü de olsa sohbet etmeyi ihmal etmemiştir. Eleni Küreman gazeteciliği 1964'te bir daha geri dönmemek üzere bıraktıktan sonra, sakin bir hayat sürdürmüş, 16 Temmuz 2000'de de tedavi gördüğü SSK Göztepe Hastanesi'nde yaşamını yitirmiştir.

Ergün ÇAĞATAY

15 Ocak 1937'de İzmir'de doğmuştur. İlköğrenimini İzmir'de tamamladıktan sonra İstanbul'da, Robert Kolej'e girmiş, 1958'de bu okulu bitirerek İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne kaydını yaptırmış, ancak buradaki öğrenimine üç yıl devam edebilmiştir. 1964'te askerden dönüşünde bir rek-

lam ajansında metin yazarlığı, daha sonra da gazetecilik yapmaya başlamıştır. Bu yıllarda gazetecilik çalışmaları yanında fotoğrafla da ilgilenmeye başlamıştır. 1966'dan sonra da, kendini yoğun olarak fotoğrafçılığa vermiştir. Bir süre *Hürriyet* gazetesinde ve bunun yanı sıra uluslararası basın ajansı Associated Press'te çalışmış, daha sonra da bağımsız fotoğrafçı olarak yaşamını devam ettirmeyi yeğlemiştir. 1973'ten bu yana da Avrupa'nın en büyük basın fotoğraf ajanslarından biri olan Gamma'da bağımsız fotoğrafçı olarak çalışmaktadır.

Ara Güler'den sonra dünya piyasasına açılabilen Türk fotoğrafçılarından biri olan Çağatay, XX. yüzyılın yarattığı karmaşık iletişim ağının gereklerine, basın devlerinin çalışma tempolarına uyarak dünyanın dört bir yanını dolaşmış, yurt içinde ve yurt dışında çok sayıda fotoğraf ve röportaj yayımlamıştır. Bunların en çok bilinenleri Kuzey Denizi röportajı, 1973 Arap İsrail Savaşı, İran Irak Savaşı, İrlanda Olayları savaş röportajları ve on bir fotoğraflık bir çekim olan karaciğer nakli röportajıdır. Çağatay'ın çalışmaları *Stern, Life, Paris Match Illustrated, Bunte, Fortune* gibi dergilerde yayımlanmıştır. Çağatay'ın bütün çalışmalarında, bir olayın zaman, mekân boyutları içinde kavranması ve bir dizi fotoğraf halinde anlamı destekleyen, giderek yorumlayan bir grafik anlatımıyla verilmesi çabası göze çarpmaktadır.

▌Esat TENGİZMAN

Özellikle Osmanlı döneminde "Gizemli Doğu" imajının yarattığı rüzgâra kapılarak, fotoğraf çekmek amacıyla ülkemize gelmiş birçok yabancı vardır. Bunlar arasında "tuhaf para babası" olarak nitelendirilen Albert Kahn'ın 1912-1913 yılları arasında bir dünya arşivi kurma düşüncesiyle Türkiye'ye yolladığı fotoğrafçıların yaptıkları çalışmalar, en sistemli olanlarıdır. 1910'da başlayan ve 1930'da Albert Kahn'ın iflası üzerine sona eren dünya fotoğraf arşivi oluşturma çabası 38 ülkeyi kapsamaktadır. Bu çalışmadan geriye, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarını hafif yansıtan 1557 ortokrom fotoğraf kalmıştır. Aynı koşutlukta, ülkemizde bir toplumsal bellek oluşturmak amacıyla günün en etkili görsel belgesi olarak kabul edilen fotoğrafa gereken önemi verenlerin başında, cepheye

giderken, “Bu ölüm kalım mücadelemizde bir harp fotoğrafçısını yanımızda götürelim. Bana öyle birini bulun.” emrini veren Mustafa Kemal vardır. Büyük Önderin teşvikiyle, Esat Nedim Tengizman ve Etem Tem adlı yedek subaylar, günümüze Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet’in ilk yıllarından somut izler taşıyan eşsiz kareler bırakmışlardır. Öğretmen okulunda öğrenim gören Tengizman’ın terhis belgesinin arkasında, kendi yazısıyla şöyle bir not vardır: "Garp Cephesi Askeri Polis Teşkilatı Fotoğraf Zabiti iken 15.2.1337 (1921) tarihinde Başkumandanlık fotoğraf zabitliği vazifesiyle Gazi Paşa Hazretleri Maiyeti Devletleri’ne aldılar. Terhis olduğum 14.9.1391 (1923) tarihine kadar Atam’la beraberdim." Tengizman, I. ve II. İnönü, Sakarya Meydan ve Dumlupınar Savaşlarını görüntülemiş, Mustafa Kemal’le karargâh karargâh dolaşmıştır. Ankara’da bulunduğu sırada, Meclis Başkanı’nın çalışma dairesi ve ikametgâhı olan tren istasyonundaki binanın çatı katında çalışmıştır. Tengizman, savaştan sonra maarifte çalıştığı yıllarda, yakılan ve yeniden yapılan kentlerin belgelenmesi amacıyla "Vatan" adlı bir albüm yapılması görevini üstlenmiştir. Bu çalışma 3 yıl sürmüştür. Tengizman, öğretmenlik ve Arkeoloji Müzesi Fotoğraf Servisi Şefliği görevlerinde de bulunmuştur. Emekli olduktan sonra kısa bir süre *Cumhuriyet* gazetesinde foto muhabirliği yapmıştır. Son olarak *Hayat* mecmuasında 4 yıl çalışarak çoğu kendi çektiği fotoğraflardan oluşan bir Atatürk albümü yayımlamıştır. Fotoğraf arşivinin önemli bir kısmı, ne yazık ki, 1979 yılında İstanbul Üsküdar Çiçekçi semtinde oturduğu köşkün yanmasıyla yok olup gitmiştir. 1897 yılında başlayan fotoğrafa adanmış yaşamı, İstanbul’da bir trafik kazasıyla 1980’de son bulmuştur.

▮ Fikret OTYAM

1926 yılında Konya’nın Aksaray ilçesinde dünyaya gelmiştir. Fotoğrafçı, gazeteci ve ressamdır. Belgesel röportajın ve röportaj fotoğrafının Türkiye’deki öncülerindendir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (bugün Mimar Sinan Üniversitesi) Resim Bölümü’nde, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinde eğitim görmüştür. Öğrencilik yıllarında sanat yazıları yazarak gazetelerde yayımlamaya başlamış. 1950’de de fotoğraf makinesiyle ilk röportajını gerçekleştirmiştir. Bir süre

adliye ve polis haberleri muhabiri olarak çalışmış, 1953'te ise Akademi'yi bitirmiştir. Aynı yıl yazı işleri müdür yardımcısı, sanat sayfası düzenleyicisi ve röportaj yazarı olarak *Dünya* gazetesine girmiştir. Yine 1953'te Doğu Anadolu'da yaptığı ilk büyük fotoğraflı röportajı Dünya gazetesinde yayımlanmıştır. Bu röportaj, basında ve ülkenin çeşitli kesimlerinde yankılar uyandırmış ve kendisine büyük ün sağlamıştır. Otyam, 1956'da Ankara'ya yerleşmiş ve *Ulus* gazetesinde çalışmaya başlamıştır. Burada röportaj çalışmalarını sürdürmüştür. 1962'de *Cumhuriyet* gazetesinin Ankara bürosuna geçmiştir. 1979'da emekli oluncaya kadar bu görevde kalmıştır. Daha sonra Gazipaşa ilçesine yerleşmiştir. Son yıllarda, röportaj ve fotoğraf çalışmalarının yanı sıra yeniden resim yapmaya yönelmiştir.

Otyam, röportajlarını, "Gide Gide" adı altında bir dizi kitapta toplayarak birkaç kez yayımlamıştır. Fotoğraları iç ve dış basında ilgi görmüştür. "Mayın" adlı oyunu ise Ankara Sanat Tiyatrosu'nda (AST) sahnelenmiştir. "Gide Gide 3" adlı kitabıyla 1962'de Türk Dil Kurumu'nun Altın Kalem Ödülü'nü kazanmıştır. Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu röportajlarıyla kamuoyunun ve yönetici çevrelerin ilgisini bu yörelerin insanları ve sorunları üstüne çekmeyi başaran Otyam, Türk basın tarihinde önemli bir yer edinmiştir. İster röportajlarına eşlik eden fotoğrafları olsun, isterse de bağımsız nitelikteki fotoğrafları olsun, daha çok belgeci tavırlı dolaysız saptamalar niteliğindedir. Gerek renk ve nakış ağırlıklı resimleri, gerek yazıları, gerekse siyah beyaz ya da renkli fotoğraflarıyla kırsal yöre insanlarına duyarlı bir gözle yaklaşmıştır.

▮ Garbis ÖZATAY

1946 yılında İstanbul'da doğan Gabris Özatay, çocuk denecek yaşta fotoğrafa başlamıştır. Pangaltı Lisesi'ni bitirdikten sonra 1966'da *Hürriyet* gazetesinin bünyesinde bulunan haber ajansında stajyer olarak çalışmaya başlamıştır. Daha sonra Sami Güner'in stüdyosunda fotoğraf çalışmaları yapmıştır. Türk Haberler Ajansı'nda foto muhabiri olarak görev almış, daha sonraları da 1975'te *Hayat*, 1976'da *Milliyet*, 1984'te *Güneş*, 1991'de *Tempo*, 1993'te *Cumhuriyet* dergi ve gazetelerinde foto muhabiri ve editörü olarak çalışmalarını

sürdürmüştür. 1994 yılında ise yeniden Milliyet'e dönmüştür. 1970 Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Fotoğraf Ödülü ve 1997 Sedat Simavi Fotoğraf Ödülü sahibidir.

▌Gökşin SİPAHİOĞLU

1926 İzmir doğumlu Gökşin Sipahioğlu, Saint Joseph Lisesi'ni bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi'nde gazetecilik eğitimi almıştır. Mesleğe 1952 yılında İstanbul Ekspres'te basketbol yazıları ile başlamıştır. 1953'te aynı gazetenin Yazı İşleri Müdürü olmuştur. 1957'de fotoğrafa daha fazla yer veren *Yeni Gazete*'yi kurmuştur. 1961'de, kısa süre çalıştığı *Vatan* gazetesinden ayrılmış, tam o yıllarda basketbol karşılaşması için gittiği Arnavutluk'ta çektiği çok önemli fotoğraflarla tüm dünyada tanınmıştır. Sipahioğlu, 1 yıl sonra da füze krizi nedeniyle ABD'nin abluka altına aldığı Küba'ya giren tek batılı gazetecisi olmuştur. Öyle ki, çektiği tüm fotoğraflar, ABD'deki 45 gazetede manşete çıkmıştır. 1962 yılında *Hürriyet*'e giren ve bir dönem gazetenin Paris muhabirliğini yapan Sipahioğlu, 1966'da dünyanın en saygın fotoğraf ajanslarından biri olan SipaPress'i kurmuştur. 35 yıldır ajansın yöneticiliğini yapan Sipahioğlu, 1994'te Fransız Hükümetinin Arts et Lettres Nişanı'na lâyık görülmüştür.

▌Güneş KARABUDA

Fotoğrafçı ve görüntü yönetmeni Güneş Karabuda, 1933 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. İstanbul'da Galatasaray Lisesi'nde okurken fotoğraf çekmeye başlamıştır. Paris'te eğitimini sürdürdüğü sırada İsveçli gazeteci ve yazar Barbro Karabuda ile tanışmış, onunla evlendikten sonra İsveç'e yerleşmiştir. Eşiyle birlikte röportajlar gerçekleştirmiştir. Bir yandan da sinemaya ilgi duymaya başlamış, yine eşinin işbirliğiyle belgesel filmler çekmiştir. 1970'lerde birkaç filmin görüntü yönetmenliğini üstlenmiştir. Karabuda, 1950 ve 1960'larda gerçekleştirdiği röportaj çalışmaları ve yayımladığı fotoğraf kitaplarıyla Türk fotoğrafında özel yeri olan bir sanatçıdır. Özgün ve ince duyarlılığını bu yılların Avrupa fotoğraf ortamında değerlendirmeyi bilmiş ve Türk fotoğrafçılığının dışa açılan sanatçılarından bir olmuştur. Öte yandan, fotoğrafçılığından gelen sağlam, özgün, etkili çekim tekniği ve görüntü diliyle de ulus-

lararası düzeyde bir görüntü yönetmeni niteliğine ulaşmıştır. Görüntü yönetmenliği yaptığı filmler 1974'te "Otobüs", 1979'da "Yusuf ile Kenan" ve 1981'de "Yılanı Öldürseler"dir. Karabuda'nın aynı zamanda "Belgesel Film", "Türkiye Üzerine", "Bir Yazarın Portresi Yaşar Kemal", "Beyaz Pantolon", "Büyükçeli Kitap Paris", "1961 Hong Kong" gibi kitapları da vardır. Yapıtlarıyla uluslararası düzeyde ün kazanmıştır.

▌Hüseyin EZER

18 Temmuz 1919 doğumlu Hüseyin Ezer, Leica marka fotoğraf makinesiyle gazeteciliğe başlamıştır. Aynı zamanda usta bir öğretmen de olan Ezer, birçok gazeteciye, mesleğe ilk adım attıkları yıllarda pek çok şey öğretmiştir. 1940'tan sonra tarih kitaplarına geçmiştir. Ne kadar İsmet İnönü fotoğrafı varsa, bunların hepsi Hüseyin Ezer tarafından çekilmiştir. 35 yıl başarılı foto muhabirliği yapan; *Hürses, Yeni Sabah, Ulus, Hürriyet* gazeteleriyle, *Akis* dergisinde çalışan Hüseyin Ezer, 4 Aralık 1974 tarihinde yaşamını kaybetmiştir.

▌Hüseyin KIRCALI

1941'de Şanlıurfa'da doğan Hüseyin Kırcalı 1958 yılında fotoğrafa başlamıştır. Foto muhabirliğine Milliyet gazetesinde adım atmıştır. Çektiği spor fotoğrafları Associated Press ve *Stern*'in yanı sıra birçok dergi ve gazetede yayımlanmıştır. Ulusal ve uluslararası yarışmalarda birçok ödül almıştır. Bunlar arasında Türkiye Gazeteciler Cemiyeti, Türkiye Spor Yazarları Derneği'nin 1966, 1969, 1970 yılları birincilik ödülleri; 1966 World Press Photo Şeref Sertifikası; 1985 Pekin Akademisi Fotoğraf Ödül'ü bulunmaktadır.

▌İsa ÇELİK

1944 yılında İçel'in Gülnar ilçesinde dünyaya gelen İsa Çelik, Ankara İktisadî ve Ticarî Bilimler Akademisi'ni bitirmiştir. Daha çok insan ve toplum gerçeklerini yansıtan fotoğraflarıyla ün yapmıştır. Fotoğrafa ilgisi lise yıllarında başlayan İsa Çelik, uzun yıllar Ziraat Bankası'nda ve reklam firmalarında grafiker olarak çalışmıştır. Ayrıca bu dönemde Tekin Aral ile çizgi film çalışmalarını da yürütmüştür. 1973'te "İnsan" adını taşıyan ilk fotoğraf sergisini açmıştır. Daha sonra

birçok kişisel ve toplu sergiye katılmış, çeşitli söyleşilerde ve konferanslarda yer almıştır. Yaptığı röportajlar *Cumhuriyet, Yeni Ortam, Vatan, Politika* gibi gazetelerde yayımlanmıştır. 1980'de Görsel Sanatçılar Derneği'nin başkanlığını yürütmüştür. İFSAK'ın (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) onur üyesidir. Ayrıca FIAP'ın (Fotoğraf Sanatı Uluslararası Federasyonu) üyesi olup bu kuruluşun AFIAP (Artist of FIAP - FIAP Sanatçısı) unvanına sahiptir. Bugüne dek 50 dolayında kişisel sergi açmış bulunmaktadır. Uluslararası yarışma, sergi ve bienallerde, pek çok ülkede fotoğraflarını sergilemiştir. Yapıtlarında daha çok "insan" konusunu işleyen sanatçı, ayrıca sanat, bilim, kültür insanları portreleri ve Anadolu uygarlıkları fotoğrafları ile de tanınır. Çelik, fotoğrafın yanı sıra foto-grafik, kitap kapağı ve kitap resimleme çalışmaları da yapmıştır. Yaklaşık 30 çocuk kitabını resimlemiş, 310'u aşkın kitabın da kapağını hazırlamıştır. Ayrıca dia (saydam) gösterileri düzenlemiş, Vasıf Öngören'in sahneye koyduğu "Memleketimden İnsan Manzaraları", Ergin Orbey'in sahnelediği "Taranta Babu'ya Mektuplar" ile Haldun Taner'in "Ay Işığında Şamata" gibi tiyatro oyunları için dekor uygulamaları yapmıştır. Fotoğraf ve foto grafiklerinin pek çoğu, afiş ve kart olarak basılmıştır. Yayımlanmış bir foto grafik albümü vardır. Yurt dışında birçok yarışma, sergi ve panelde Türk fotoğrafçılığının adını duyuran Çelik, yapıtlarında daha çok insan ve toplum gerçeklerini yansıtmaya yönelmiştir.

▪ İsmet GÜMÜŞDERE

İlkokul eğitimini Eyüp'te yapmıştır. Yine Eyüp'te ortaokulun son sınıfında geçirdigi bir hastalık nedeniyle iki yıl üst üste sınıfta kalınca, o sırada geçerli olan kurallar gereği devamsızlıktan okulla ilişiği kesilmiştir. O ise okumak istemektedir. Ancak o sıralar tek yapabildiği, komşusu fotoğrafçı Necati Mete Bey'in atölyesinde zaman öldürmekten ibarettir. Bir gün Necati Bey ondan bir ricada bulunur. Mevsim kıştır ve atölye bir mangal ateşiyle ısınmaktadır. 10x15 ölçüsünde ıslak bir fotoğraf uzatmıştır Necati Bey İsmet Gümüşdere'ye: "Ne olur İsmet, bu fotoğrafı mangal ateşinin üzerinde gezdirerek kurutuver." Başarılı bir biçimde o fotoğrafı kurutmuştur. Koyun ticareti ve toptancı kasaplıkla yaşamlarını sürdüren bir ai-

leden gelmekte olan Gümüşdere, bu olayla birlikte fotoğraf olayının içinde bulmuştur kendisini. 1945 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde merhum Selahattin Giz'in yanında foto muhabirliğine başlamıştır. Çeşitli spor dergilerinde, günlük gazete olarak da sırasıyla *İstanbul Express, Tercüman* ve *Hürriyet* gazetelerinde çalışmıştır. İçlerinde *Hürriyet* gazetesi en uzun soluklu çalıştığı gazete olmuştur. 1968'den bu yana, İstanbul, Ankara, İzmir ve Antalya'da olmak üzere, öncelikle spor fotoğraflarından oluşan 12 sergi düzenlemiştir. Katıldığı yarışmalarda 3 kez yılın en iyi fotoğrafı ödüllerinin sahibi olmuştur. Bir süredir serbest gazeteci olarak mesleğini sürdürmektedir.

▮ Mehmet SÜRENKÖK

1921 yılında Darande'de doğan Mehmet Sürenkök, gençlik yıllarında boks sporunda başarılı sonuçlar elde etmiş, 1941 yılında da Türkiye Balkan Boks Şampiyonu olmuştur. 1944 yılında *Ulus* gazetesinde foto muhabiri olarak çalışmaya başlamıştır. *Vatan, Zafer, Hürriyet, Yeni Asır, Yeni Sabah* gazeteleriyle *Hayat Mecmuası*'nda görev yapmıştır. Cumhurbaşkanı Celal Bayar ve Başbakan Adnan Menderes'in yurtiçi ve yurtdışı gezilerinin hemen hemen tamamına katılmış bulunan Basın Şeref Kartı sahibi Mehmet Sürenkök, 6 Eylül 1985 tarihinde yaşamını yitirmiştir.

▮ Mustafa KAPKIN

5 Mayıs 1924'te İzmir'de doğan Mustafa Kapkın, liseyi bitirdikten sonra Hava Kuvvetleri'nde üç yıl pilotluk yapmış ve fotoğrafçılığa 1943 yılında, portreci olarak başlamıştır. 1953'te Almanya'nın Köln şehrindeki Devlet Yüksek Fotoğrafçılık Enstitüsü'ne devam etmiş, ancak döviz sıkıntısı nedeniyle öğrenimini yarıda bırakmak zorunda kalmıştır. İzmir'de, Büyük Efes Oteli altındaki stüdyosunda artistik ticari çalışmalarına devam ederken, bir yandan da avcılık, balıkçılık ve balıkadamlık gibi çeşitli merakları yüzünden, yaz-kış devamlı olarak seyahat etmiştir. Türkiye'nin en az bilinen köşelerinin fotoğraf ve filmlerini çekerek, bu yöreleri milyonlara tanıtmak ve sevdirmek görevini başarıyla yapmıştır. 1952 yılından beri denizaltında fotoğraf ve sinema çekimleri yapan Mustafa Kapkın'ın sualtı fotoğrafları, Türk basınında ilk kez 18 Eylül 1953 tarihin-

den başlayarak *Hürriyet* gazetesinde altı hafta süreyle yayımlanmıştır. Marmara'da gerçekleşen söz konusu röportajı hazırlayan ve yazan Necati Zincirkıran'dır; ekibin diğer isimleri, Mustafa Kapkın ve Rasim Divanlı'dır. Ayrıca *Hürriyet* gazetesinde 5 Ekim 1958'de, Çanakkale Boğazı'nda yaptığı sualtı çalışmalarına ilişkin röportajı yayımlanmıştır. *Hayat, İmage, Monda Sommerso, Skin Dever, H Longee* gibi dergilerle sualtı arkeolojisinden söz eden kitaplarda sık sık fotoğraflarına rastlanan Mustafa Kapkın, Pensylvania Üniversitesi'nden Prof. Bas'ın yönetiminde çektiği sualtı fotoğraflarının *National Geographic Magazine*'de yer alınası sayesinde, Bodrum'un tanınmasında büyük rol oynamıştır. Son sualtı film ve fotoğraf çalışmaları, daha çok arkeolojik araştırmalarıyla ilgilidir. Kapkın, katıldığı birçok uluslararası fotoğraf yarışmasında ödül kazanmıştır. Mustafa Kapkın, 1944 yılında "Nine" adlı portre ile katıldığı bir uluslararası fotoğrafçılık yarışmasında Altın Madalya kazanmıştır. Türkiye'nin yegâne sualtı müzesi olan Bodrum Sualtı Müzesi'nin kurulmasına, sualtından çıkardığı eserlerle katkıda bulunarak müze müdürü Haluk Elbe'ye son derece yardımcı olmuştur. Türkiye'de ilk sualtı fotoğraf ve filmlerini Mustafa Kapkın çekmiştir. İzmir Karşıyaka'da, ilk Kurbağa Adamlar Kulübü kurucularındandır (1955). Çektiği fotoğraflar dünyanın en büyük dergilerinden *National Geographic Magazine*'de yayımlanırken, sayesinde bu dergiye ilk kez Türk mührü basılmıştır. 19 Ekim 1975'te İzmir'de vefat etmiştir.

Mustafa TÜRKYILMAZ

1934 yılında Malatya'nın Darende kazasına bağlı Balaban köyünde doğmuştur. Öğretmeninin alüminit makinesinden etkilenerek, fotoğrafa daha çocuk yaşlarda ilgi duymaya başlamıştır. İlkokulu bitirdiği yıllarda annesini ve babasını kaybettikten sonra, 1947 yılında Zonguldak'a gelerek çalışmaya başlamıştır. Biriktirdiği para ile ilk makinesi olan Zeiskon'u, 1948 yılında da onun için bir Rolls-Royce kadar değerli olan Leica'yı almıştır. 1950 yılında da ilk agrandizörünü edinmiştir. O yıl, Cumhurbaşkanı ilk ziyaretini Zonguldak'a yaptığında, bu olayı belgeleyerek 20 tane 50x60 fotoğraf basarak bunları sergilemiştir. Daha sonra İstanbul'a yerleşerek film afişi yapmaya, bir taraftan da fotoğraf basmaya başlamış-

tır. Bu arada gazete ve dergilere de fotoğraflar çekmektedir. Bir süre sonra, İstanbul'dan Ankara'ya geçerek, Türk Fotoğraf Ajansı'nda çalışmalarına devam etmiştir. Buradan sonra *Zafer, Tercüman, Yeni Gün* ve *Dünya* gazetelerinde çalışmıştır. 1979 yılında Basın Şeref Kartı ile ödüllendirilmiştir. Toplumu, toplumun her kesimini bir sosyolog gözü ile incelemiş, yalnızca insanları değil, doğada bulunan her şeyi sevmiştir.

▮ Rıza EZER

1951 yılında Ankara'da doğan Rıza Eker, 35 yıl başarılı foto muhabirliği yapmış Hüseyin Ezer'in oğludur. Ankara İktisadî ve Ticarî İlimler Akademisi'nden mezun olduktan sonra 1967 yılında Ulus gazetesinde foto muhabirliğine başlamıştır. Sırasıyla *Yeni Gün*, Turizm Bakanlığı, Türk Haberler Ajansı, *Hürriyet, Cumhuriyet* ve *Radikal* gazetelerinde çalışmıştır. 1985'te Çağdaş Gazeteciler; aynı yıl Çankaya Belediyesi; 1985, 1986, 1994 yıllarında Foto Muhabirleri Derneği; 1996'da da Ankara Üniversitesi fotoğraf ödüllerine lâyık bulunmuştur.

▮ Sabahattin GİZ

1914'te Selanik'te dünyaya gelen Sabahattin Giz, fotoğrafa olan aşırı merakı nedeniyle, Galatasaray Lisesi'nden mezun olduktan sonra, 1931'de *Cumhuriyet* gazetesinde çalışmaya başlamıştır. Elli yıldan fazla bir süre çalıştıktan sonra 1973 yılında emekli olmuştur. Çoğunlukla İstanbul'da çekim yapan Giz, fotoğrafçılığın vazgeçilmez kuralı olan, 'anı dondurabilmek'i başarabilmiş bir fotoğrafçımızdır.

▮ Suavi SONAR

1913 yılında Adana'da doğan Suavi Sonar, mesleğe 1935 yılında Nâzım Hikmet ve İhsan İpekçi ile ortaklaşa yayımladıkları *Resimli Her Şey* dergisinde başlamıştır. Daha sonra Mısır'a giden Sonar, resim çalışmalarını İskenderiye'de sürdürmüştür. Türkiye'ye döndükten sonra Tan gazetesinde resim çizmeye başlayan Sonar, aralarında Nâzım Hikmet'in de yer aldığı çok sayıda ünlü yazara ait kitapların kapak kompozisyonlarını hazırlamıştır. Yusuf Ziya Ortaç'ın Yarım Ay ile Safa Önal'ın yönettiği Yelpaze dergilerine Roma ve Paris'ten moda üzerine yaptığı bir dizi röportaj gönderen Sonar, *Hayat* ve *Ses*

dergilerine çektiği kapak fotoğrafları ve ünlülerle yaptığı röportajlarla ün kazanmıştır. Bir süre sonra Türkiye'den ayrılarak Roma'ya yerleşen Sonar, 27 yıl boyunca *Hayat* dergisinin Avrupa temsilcisi olarak görev yapmıştır. Aynı yıllarda, kapak fotoğrafları ile röportajları ünlü İtalyan dergilerinde yayımlanmıştır. İdi Amin'in konuğu olarak 1 ay Uganda'da çalışan sanatçı, ayrıca İran Şahı Rıza Pehlevi ve eşi Farah Diba'nın özel resimlerini, kendisine verilen özel izinle çeken tek gazetecidir. 1993 yılında Burhan Felek Basın Hizmet Ödülü'ne lâyık görülen ve Basın Şeref Kartı sahibi olan gazeteci, ressam ve röportaj fotoğrafçısı Suavi Sonar, 1994 yılında yaşamını yitirmiştir.

▪ Şemsi GÜNER

15 Ocak 1933'te İstanbul'da dünyaya gelen Şemsi Güner, ilk ve ortaöğretimini bu kentte yapmıştır. Daha sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı'na girerek üç yıl şan bölümünde okumuştur. Bu yıllarda Babıâli'de çalışmaya, dönemin ünlü karikatürcüsü Ramiz'in özendirmesiyle dergilere karikatürler çizmeye başlamıştır. Sonra gazetelerde resimleme ve grafik işleri yapmıştır. İşi gereği fotoğrafa ilgi duymuş, karanlık oda tekniklerini öğrenmiştir. Önceleri film yıkamaya ve baskılar yapmaya bir eğlence olarak başlamışken, giderek bu iş onda bir tutku haline gelmiştir. Bu nedenle, sayfa tasarımcılığı işinden uzaklaşmış ve kendini bütünüyle fotoğrafa vermiştir. Gazetecilik yaşamına 1954'te *Tan* gazetesinde başlamış; daha sonra *Vatan* ve *Hürriyet* gazeteleri ile *Hayat* dergisi için çalışmıştır. 1972'den itibaren serbest fotoğrafçılığa başlamıştır. 1976'da Amman Sultanı tarafından Muskat'a çağrılmıştır. Bu gezisinde çektiği Amman ve Katar fotoğrafları, 1979'da Maya, Ses ve Crossroads dergilerinde yayımlanmıştır. Ayrıca yıllar boyu Anadolu'yu dolaşmış ve gezdiği yerleri fotoğraflamıştır. Uzakdoğu ülkelerine geziler yapmıştır. Bombay, Singapur, Hong Kong, Bangkok ve Manila'da fotoğraflar çekmiştir. 1973, 1976 ve 1979'da İstanbul'da üç kişisel sergi açmıştır. 1978 yılında Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde bir karma sergiye, 1979, 1980 ve 1981'de *Yeni Fotoğraf* dergisinin hazırladığı Kuşaklar karma sergilerine katılmış; sonuncusunda ödül kazanmıştır. Bunun yanı sıra birçok fotoğraf yarışmasının seçici kurullarında görev almış bulunmaktadır. Eski bir grafiker

ve matbaa ressamı olmasından gelen bir yaklaşımla renk ve biçim seçimlerinde her zaman çağdaş bir çizgisi vardır. 1950'lerden başlayarak Türkiye'de fotoğraf sanatının gelişmesi ve yaygınlaşmasını sağlayan kuşağın önde gelenlerindendir.

ULUSLARARASI BASINDAKİ ÜNLÜ HABER FOTOĞRAFÇILARI VE FOTOĞRAFLARI

Alfred EISENSTAED

6 Aralık 1898 Almanya'da, Dirschau'da dünyaya gelen ABD'li fotoğrafçı, röportaj, haber fotoğrafı ve öykü tekniklerini geliştirmiş bir basın fotoğrafçısı olarak tanınır. İlk küçük fotoğraf makineleri Ermanox ve Leica'nın piyasaya çıkmasıyla, Almanya canlı bir foto röportaj akımına sahne olmuştur. 1928'de Berlin'de, ünlü Dephot Ajansı kurulmuş ve ondan fazla haftalık resimli derginin yayımlandığı o yıllarda, fotoğrafçılara geniş bir çalışma alanı açılmıştır. Eisenstaed de Berlin'de, Associated Press Ajansı'nda çalışmaya başlamıştır. Ancak Hitler'in yönetimi ele geçirmesinden sonra, birçok Alman fotoğrafçısı gibi ülkesini terk etmek zorunda kalmıştır. 1935'te ABD'ye gitmiş, bu ülkede üne kavuşması, 1935'te İtalyanlar'ın Habeşistan'ı işgal etmeleri sırasında gerçekleştirdiği foto-makaleler ile (photo-essay) olmuştur. 1936'dan başlayarak *Life* dergisinin sürekli fotoğrafçıları arasına girmiştir. Fotoğraflı dergilerin ve röportaj fotoğrafının altın çağı sayılan bir dönemde, dünyanın dört bir yanında röportaj çalışmaları yapmıştır. Habeşistan İmparatoru Haile Selasiye, İsveç Kralı Gustav gibi birçok ünlü kişinin portrelerini ve fotoğraflarını çekmiştir. Yoğun çalışma yaşamının ürünlerinden bir bölümü basılmış, bir bölümü müze ve özel fotoğraf koleksiyonlarında toplanmıştır. "Saf candid" deyimiyle nitelenen bir çekim tekniğinin ustalarından olan Eisenstaed, fotoğraflarında, bir görüntü avcısının katılığından çok duyarlı bir yaklaşımı yeğlemiştir.

Andre GELPKE

1947'de Almanya'nın Beienrode kentinde dünyaya gelen, önce inşaat ustalığı öğrenen Gelpke, daha sonra bir reklam

ajansında stajyer olarak çalışmaya başlamıştır. 1969 yılında Essen Folkwang Okulu'nun fotoğraf bölümüne girmiş, sürekli gezilere çıkmıştır. Gelpke, Bischof veya Frank gibi, hümanist fotoğraflar yaratabilme peşindedir. Okulunu bitirdikten sonra, arkadaşları Rudi Meisel ve Gerd Ludwig ile birlikte VİSUM fotoğraf ajansını kurmuştur. Bu ajans günümüzde Magnum ve Gamma'nın yanında, en önemli fotoğraf ajanslarından sayılmaktadır. 1978 yılında ajanstan ayrılarak, yalnız çalışmayı yeğleyen Gelpke'nin dramatik görüntüsü olan fotoğrafları, kendisine "Fotoğrafın Orson Welles'i" denmesine neden olmuştur.

August SANDER

1876'da Sieg'de doğan August Sander, çağdaş toplumsal belge fotoğrafının en önemli öncülerinden biridir. Madende çalışan bir işçinin oğludur. Küçük yaşta bir madene çırak olarak girmiştir. On altı yaşındayken madenin fotoğraflarını çekmeye gelen bir fotoğrafçıya yardımcı olması istenmiş, bu olay kendisinin fotoğrafa ilgi duymasına yol açmıştır. Aynı yıl ilk kamerasını almış ve boş zamanlarında fotoğraf çekmeye başlamıştır. Yirmi yaşında askere gitmiş ve daha sonra yaşamını profesyonel fotoğrafçı olarak sürdürmeye karar vermiştir. Magdebourg'da, Berlin'de, Chemini'de, Dresden'de çalışmıştır. Bir süre Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi görmüştür. 1902'de bir ortakla birlikte Linz'de bir fotoğraf stüdyosu açtıktan sonra, 1903 Linz Sanaya Fuarı'nda Onur Madalyası, 1904 Wels Sergisi'nde Altın Madalya, üç renkli fotoğrafları için Saxe Krallık Nişanı, Paris'te Palais des Beaux-Arts'da açılan bir sergi nedeniyle Altın Madalya ve Onur Haçı kazanmıştır. 1910'da Linz'deki stüdyosunu satmış ve Köln'e taşınarak bir portre stüdyosu açmıştır. I. Dünya Savaşı'na kadar Almanya'nın en büyük fotoğrafçısı olarak görülmüş, savaşa da fotoğrafçı olarak katılmıştır. Savaştan sonra iflas etmiş ve gezici fotoğrafçılık yapmaya başlamıştır. Bu dönemde çok sayıda önemli fotoğraflar çekmiştir. Westerwald'dan, Rhein çevresinden, kırlardan, köylerden birçok görüntü saptamıştır. Konusu insanlık olan büyük bir fotoğraf yapıtı için yoğun bir çalışma gerçekleştirmiştir.

1927'de Köln'de, "20. Yüzyılın İnsanları" adlı bir sergi

açmış, sergi büyük ilgi görmüş ve Münihli bir yayımcının isteği üzerine birkaç ciltlik, 5000-6000 fotoğraflık büyük bir yapıtın hazırlık çalışmalarına girişmiştir. Uzun yıllar süren bu çalışmayı nasyonal sosyalistler yönetime gelince yarıda bırakmak zorunda kalmıştır. Yapıtının "Zamanın Yüzü" adlı bölümü basıldıysa da, Nazi ideolojisine ters düşen yönleri yüzünden toplatılmış ve bütün klişeleriyle birlikte yok edilmiştir. Gestapo tarafından sürekli rahatsız edilmiştir. II. Dünya Savaşı'nın sonuna doğru, Köln'deki atölyesi hava saldırıları sonucunda tahrip olmuştur. Daha sonra da 50 000 negatifi yanlışlıkla ateşe atılmıştır. Bu olaylar üzerine elinde kalan malzemeyi toplayarak karısıyla birlikte Kuckhausen'e çekilmiştir.

1951 yılında Almanya'daki Photokina Fuarı'nda onun için büyük bir sergi düzenlenmiştir. 1953'te tek albümü Köln Belediyesince satın alınmış, fotoğrafları çeşitli yayınlarda basılmıştır. Sander 1958'de Alman Fotoğrafçılar Derneği Onur Üyesi seçilmiştir. 1960'ta Birinci Sınıf Federal Liyakat Haçı'nı, 1961'de Alman Fotoğrafçılar Derneği Kültür Ödülü'nü almıştır. 1964'te Köln'de yaşamını yitiren Sander, fotoğraf tarihinin özgün sanatçılarından biridir. Fotoğraflarının önemli bir bölümü II. Dünya Savaşı öncesi Almanya'sındaki çeşitli toplum katmanlarından insanların görünümlerini içerir. İnsanlara pazar giysilerini giydirerek, hazırlayıp poz verdirterek elde ettiği bu portre ve grup fotoğraflarında, sakin bir duruşla ve hareketsizce kameraya bakan insanların ardından bir toplumun, bir halkın gerçek yüzünü yakalamayı bilmiş, yalın ve doğrudan anlatımıyla toplumsal belge fotoğrafçılığının öncülerinden olmuştur.

▮ Charles HARBUTT

1935'te New Jersey'de doğan Charles Harbutt, 1956-59 yılları arasında *Jubilee Magazin*'de fotoğrafçı ve yazar olarak çalışmıştır. 1959 yılında "Fidel Castro in Kuba" isimli bir foto röportaj gerçekleştirmiştir. 1960-63 yılları arasında New York'taki İspanyol azınlığın yaşam ve çalışma koşullarını belgelemiştir. 1963 yılında Magnum üyeliğine kabul edilen Harbutt, *Life, Look, Paris Match, Epoca* ve *Stern* için fotoğraflar üretmiştir. 1967 yılında Arap-İsrail savaşının fotoğraf-

larını çekmiştir. 1974 yılında yayımlanan "Travelog" kitabı, yılın en iyi fotoğraf kataloğu seçilmiştir. 1976-78 yıllarında Magnum'u yönetmiştir.

David SEYMOUR

1929-1931 yılları arasında Leipzig'te Grafik Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gören David Seymour, daha sonra Sorbonne Üniversitesi'nde öğrenimini tamamlamış bulunmaktadır (1931-33). İlk fotoğraf ürünleri bu yıllara rastlamaktadır. 1936-38 yıllarında İspanya İç Savaşı'nı belgelemiştir. 1939 yılında Meksika'ya göç etmek zorunda kalan İspanyollar üzerine bir foto röportaj yapmıştır. Aynı yıl Amerika'ya göç eden Seymour, 1942 yılında Amerikan askeri olarak savaşa katılmıştır. 1947'den sonra Cartier-Bresson, Rodger ve Capa ile birlikte Magnum'u kurmuştur. UNICEF'in isteği üzerine, savaş sonrası çocukları hakkında foto röportaj yapabilmek için, Polonya, Macaristan, İtalya ve Almanya'ya gitmiştir. 1954-56 yılları arasında Magnum'a başkan seçilmiştir. Süveyş kanalında, Arap-İsrail savaşında fotoğraf çekmeye çalışırken, 10 Kasım 1956 günü, Mısırlı bir asker tarafından öldürülmüştür.

Dorothea LANGE

Dorothea Lange, 1885'te New Jersey'de dünyaya gelmiş, ancak 1902'de, yaşamı boyunca etkisini taşıyacağı bir hastalığa tutulmuştur. 65 yaşında, bunun yaşamındaki en önemli olaylardan biri olduğunu, kişiliğinin biçimlenmesine yön verdiğini, dünyaya alçakgönüllüce bakabilmesine yardımcı olduğunu söylemiştir. 1913'te liseyi bitirdiğinde, o zamana dek hiç makinesi olmamasına ve tek bir fotoğraf bile çekmemesine karşın fotoğrafçı olmaya karar vermiştir. Ailesinin, seçimine karşı çıkması nedeniyle öğretmen okuluna gitmek zorunda kalmıştır. Fakat boş zamanlarını tümüyle fotoğrafçıların stüdyolarında geçirmiş ve 1914'te de, fotoğraflarından etkilendiği Arnold Genthe'nin stüdyosunda çalışmaya başlamıştır. İlk makinesini edindiğinde daha çok çocukların fotoğraflarını çekmiştir. Öğretmen okulundan ve Genthe'nin stüdyosundan ayrılarak başka stüdyolarda önemli konularda fotoğraf çekmeye başlayan Lange, 1917'de Clarence White tarafından verilen temel fotoğraf seminerine katılmış; ancak verilen çalışmaların hiçbiri-

ni tamamlamamıştır. Kendi başına çalışarak ailesinin, arkadaşlarının ve yabancıların, özellikle de çocukların fotoğraflarını çekmeyi yeğlemiştir. Bağımsızlığını ve gücünü kanıtlamasını sağlayacak bir sınav olabileceğini düşünerek, 1918'de fotoğrafçı olarak Çin'e gitmek umuduyla New York'tan ayrılmıştır. Daha önce karanlık oda deneyimi olduğu için San Francisco'da iş bularak çalışmaya başladığında, işi nedeniyle Roi Partridge, Imogen Cunningham ve Consuela Kanaga ile tanışma fırsatı yakalamıştır. Gelen öneriler üzerine 1919 yılında, 1925'e dek çalıştıracağı bir portre stüdyosu açmıştır. San Francisco'nun, çoğunlukla Yahudi olan varlıklı, sözü geçen ailelerini stüdyosunda ve kendi evlerinde görüntüleyerek kısa sürede başarı kazanmıştır. Daha sonraları, o dönemde kendisi için iyinin yararlı olan olduğunu, öncelikle hizmet verdiği insanları memnun etmeye çalıştığını, kişisel yaklaşımlarının başkalarının gereksinmelerinden sonra geldiğini ifade etmiştir.

1920'de ressam Maynard Diwon'la evlenen Lange, eşiyle birlikte gittiği Arizona'da, hükümetin Kızılderililere karşı olumsuz davranışlarından çok etkilenmiştir. 1930'lara dek yoğun bir çalışma içine giremeyen Lange, bunalımın etkisinin arttığı dönemde geliştirmeye başladığı belgesel çalışmalarına parasal destek sağlamak üzere, portre çekimlerini sürdürmek durumunda kalmıştır. Bir yandan da sokak gösterilerini ve Mayıs Günü'nü görüntülemiştir. Grup f:64'le (bu grubun adı, çekimlerinde sadece 64 diyaframı kullandıkları için f:64 diye anılır.) tanışmış; ancak gruba katılması için bir çağrı gelmemiştir. Grup f:64, toplumsal yönelimin ağır bastığı Lange'in yaratıcılığının aksine, fotoğrafın estetik yanıyla daha fazla ilgilenen bir gruptur. Edward Weston'un önerisiyle, Willard Van Dyke, 1934'te Ocakland Stüdyosu'nda Lange'in fotoğraflarını sergilemiştir. Bundan sonra, Lange, hakkında çıkan yazılar ve sergileriyle tanınmaya başlamıştır.

1935'te Paul Taylor'la birlikte göçmen işçilerin sorunlarına yönelmiştir. Göçmen işçiler için kamplar oluşturulmasını öneren Taylor'ın yazılarını fotoğraflarıyla desteklemiştir. Bu fotoğrafların uyandırdığı ilgi üzerine, Roy Stryker tarafından Arthur Rothstein ve Ben Shahn'ın da içinde olduğu bir

ekipte, fotoğrafçı araştırmacı olarak görevlendirilmiştir. Roy Stryker'in oluşturduğu göçmen sorunlarıyla ilgili birimde 1937'ye dek çalışmış, söz konusu birim 1937'de Çiftçi Güvenlik Örgütü (Farm Security Administration - FSA) adını almıştır. Paul Taylor'la birlikte yaptığı önceki çalışmalardan da yararlanan Lange, göçmen ailelerle ilişki kurarak onların fotoğraflarını çekmeye başlamış, 1935'te, çalışmaları sırasında yakınlaştığı Taylor'la evlenmiştir.

1936'da çeşitli bölgelerde çalışmalarını sürdüren Lange'in fotoğrafları gazete ve dergiler tarafından aranmaya başlamıştır. "Göçmen Ana" fotoğrafı büyük ilgi görmüştür.

1938'de "Göçmen Ana" fotoğrafı, "İspanyol Ana", "1938'in Terörü" başlığıyla İspanya İç Savaşı'na uyarlanmıştır. Bu dönem içerisinde, bütçe kısıtlamaları nedeniyle zaman zaman FSA'daki sürekli işinden ayrılmak zorunda kalan Lange, çalışmalarını kitap ve dergilerde yayımlamayı sürdürmüştür. 1942-1945 yılları arasında Savaş Durumu Yeniden Yerleştirme Kurumu için Pasifik kıyılarından gözaltı kamplarına yollanan Japon asıllı Amerikalıların fotoğraflarını çekmiştir. New York'ta Savaş Haber Bürosu için çalışmış, ancak 1943-45 arasında çektiği negatifler, New York - Washington arasında kaybolmuştur. Bu arada Ansel Adam'la birlikte Fortune için çalışmalar yapmıştır. 1945'te San Francisco'da Birleşmiş Milletler Konferansı'nı fotoğraflarıyla görüntülemiş, ancak daha sonra bir hastalık yüzünden 1950'ye dek çalışmalarına ara vermek zorunda kalmıştır. 1951'de ise Ansel Adams, Barbara Morgan, Beaumont-Nancy Newhall ve Minor White'la birlikte Aspen Colarado'da bir konferansa katılmıştır. Life için çalışmalar gerçekleştirmiş, Utah, İrlanda ve California'daki çalışmalarından foto-makaleler yayımlamıştır. "The Family of Man" sergisi için Edward Steichen'in Batı Kıyısı temsilciliğini yaparak New York'a göndermek üzere portfolyolarını değerlendirmiştir. 1955'te Modern Sanat Müzesi'nde açılan sergide 9 fotoğrafı yer almış, bu arada da San Francisco Sanat Enstitüsü'nde öğretmenliğe başlamıştır. Sonraki yıllarda da seminerler vererek, fotoğraf eleştirisi yaparak, eşi Taylor'la birlikte çıktığı Asya ve Avrupa yolculuklarında fırsat bulduk-

ça fotoğraf çekerek çalışmalarını sürdürmüştür. Çeşitli sergilerin yanı sıra, özellikle John Szarkowski'yle birlikte Modern Sanat Müzesi'nde 1966'da açılacak toplu sanat sergisi için yoğun çaba harcamıştır. 1962'de de Amerikalı kırsal kesim kadınını konu alan portfolyosunu tamamlamıştır. İlerleyen hastalığından kurtulamayarak 1965'te yaşamını yitirmiştir. Yapıtları, belirli bir dönemde yaşananların gerçek görüntüleri olarak önemlerini ve etkileyici özelliklerini korumaktadırlar.

Lange, kendi stüdyosunda portre fotoğrafçılığını sürdürürken, ilk kez makinesini alarak San Francisco sokaklarına çıktığında, yoksul ve evsiz kalabalıklarla karşılaşmıştır. Stüdyoda portre çekerek geliştirdiği yaklaşımları, sokakta, kalabalığı en iyi yansıtan insanı seçtikten sonra bu özelliklerini dramatik biçimde öne çıkararak soyutlamak için kullanmıştır. İlk gerçek sokak fotoğrafı olarak kabul ettiği ekmek kuyruğundaki adam, böylesi bir yaklaşımla ortaya çıkmıştır. Lange, becerisi ve görüşünü yansıttığı, bunalım yıllarında çektiği fotoğraflarla, izleyicileri tepki duymaya yöneltmeyi hedeflemiştir. Fotoğrafları insanları, insanlığı ilgilendiren bir durum için harekete geçmeye çağırıyorlardı ve insanlar bu çağrıya uymuşlardır. "Göçmen Ana" gazetelerde yayımlandığında, binlerce kişi para göndermiş ve göçmen kamplarına yardım etme önerisi getirmişlerdir. Lange'in fotoğraflarında çarpıcı biçimde yansıyan bunalımın benzerlerinin günümüzde de etkisini sürdürüyor olması, fotoğraflarının geçmişe ilişkin birer belge olmasının çok ötesinde olmasını sağlamaktadır.

Lange'in çalışmaları dönemin bazı fotoğrafçıları tarafından yadsınmıştır. Grup f:64'te birleşen fotoğrafçılar, Edward Weston, Ansel Adams, Henry Swift ve John Edwars, romantik ya da sosyal kaygıların etkisine kapılmadan geliştirilecek dolaysız bir fotoğraf görüşüne varılabilmesi için, fotoğrafın biçime dayalı ve dengeli bir kompozisyonu içermesi gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Lange'in kaygılarıysa temelde kompozisyon estetiği ve biçim değildir. Konu olarak yalnızca insanları ve yaşamlarını ele almıştır, kaydettiği görüntüler ülkenin kendini tanımasına yardımcı olmuştur. Fotoğrafları 1930'ların Amerika'sında konuşan, anlatan, yakınan, sorunları olan

insanları kalıcılaştırmıştır. Yapıtlarının olağanüstü kalitede baskılarını yapmak Lange'in ilk amacı değildir. Genellikle çabukluk ve belgesel içeriğin kesinliği ön planda tutulmuştur. Gerçekte baskıları çoğu kez yardımcıları gerçekleştirmiştir. Kalan fotoğrafları arasında, bir bölümü Edward Weston tarafından yapılmış olağanüstü baskılar da bulunmaktadır. Lange'in fotoğrafları bugün de önem taşımaktadır.

▮ Elliot ERWITT

ABD'li fotoğrafçı, belge ve röportaj fotoğrafçısı olarak ün yapmış bir sanatçıdır. Paris'te doğmuş, Rus asıllı bir anne babanın çocuğudur. 10 yaşında ABD'ye gitmiş, ortaöğrenimini Holywood'da yapmıştır. Los Angeles City College'da öğrenimini tamamladıktan sonra, gençlik yıllarında Hollywood'da bir aile pansiyonu işletirken fotoğrafa ilgi duymuştur. Daha sonra sinema yıldızlarının fotoğraflarını çoğaltan bir fotoğraf atölyesinde çalışmıştır. 1948'de New York'a gitmiş, önceleri kitap kapakları için yazarların fotoğraflarını çekmiş; sonra da belgesel fotoğraf dalında uzmanlaşmış ve çeşitli kurumlar için çalışmalar yürütmüştür. Kore Savaşı sırasında askere gitmiş; muhabereci olarak hizmet görmüştür. Bu görevinden yararlanarak Life dergisinde yayımlanan ünlü "Bed And Boredom" (Yatak ve Sıkıntı) adlı röportajı gerçekleştirmiştir. Savaştan sonra röportaj fotoğraflarıyla olduğu kadar, sualtı fotoğrafı, mimari fotoğraf gibi başka dallarla da ilgilenmiş; film çalışmaları yapmış, reklam fotoğrafları çekmiştir. Ünlü Magnum Ajansı'na katılmış ve bu ajansın üyesi olarak birçok belge haber, röportaj çalışması gerçekleştirmiştir. Profesyonel çalışmalarının yanı sıra tüm çalışma yaşamı boyunca "Kişisel Yapıtım" adını verdiği bir dizi çalışmayı da geliştiren Erwitt, bunları birkaç kez sergilemiş ve de fotoğraf albümü halinde yayımlamıştır.

Erwitt'in fotoğrafçılığının ağır basan yanı, neredeyse bütün yapıtlarında görülen mizah duygusudur. Gülüncü ustaca kullanan ve gülüncün ötesine geçebilen az sayıdaki fotoğrafçıdan biridir. Görüntülerini, bir eleştirmenin dediği gibi, genellikle Cartier Bresson'un ünlü anlamlı an kuramına karşı bir nitelemeyle, kararsız bir anda "Indecisive Moment" saptar. Fotoğrafları kimi zaman ince ve duygulu, kimi zamansa

düpedüz gülünçtür. Ama her zaman, gülünç olanın ardında insancıl bir derinliği yakalamayı, usta bir teknik ve özgün bir anlatımla bunu hissettirmeyi başarmıştır.

▌Eric SALOMON

Tüm zamanların en iyi haber fotoğrafçılarından biri olarak tanınan Eric Salomon, 1886'da Berlin'de doğmuş, varsıl bir banker aile içinde büyümüştür. Salomon 1906 ile 1909 yılları arasında zoolog ve mühendis olarak Berlin'de çalışmış, ardından Münih'te avukatlık yapmaya başlamıştır. 1914 ile 1918 yılları arasında Alman ordusunda savaşmıştır. Esir düştüğü Fransız kamplarında esirlerin sözcüsü olarak görevlendirilmiştir. Savaştan sonra mühendislik, piyano yapımcılığı ve otomobil kiralama gibi çeşitli işlerde çalışmıştır. 1926 yılında Ullstein Yayınevi'nde çalışmaya başlamıştır. Burada halkla ilişkilerden sorumludur. Görevlerinden biri, reklam afişleri için evlerinin duvarlarını kiralatan köylüler için hazırlanan anlaşmaların yerine getirilmesini gözetmektir. Bu konu ile ilgili birçok dava açılmış ve Salomon mahkemelerde kanıt olarak ileri sürülmek üzere, çevresinden edindiği ödünç makinelerle fotoğraf çekmeye başlamıştır. Bu şekilde fotoğraf çekmeye başlayan Salomon'un ilk fotoğrafları *Berlinier İllustrite* gazetesinde yayımlanmıştır. Daha sonra Ullstein Yayınevi'nden ayrılmış ve serbest fotoğrafçı olarak çalışmalarını sürdürmeye devam etmiştir. Anlaşmalı çalıştığı gazeteler arasında başta *Berlinier İllustrite Zeitung, Müncer İllustrite Presse, Fortune, Life, Daily Telgraph* yer almıştır. Onun tarzı genelde sosyal ve politik olayları, içersine hiciv katarak vermektir. En olmadık yerde, en zor politik fotoğrafları çekmekle ünlenmiştir. En büyük özelliği gözlem yeteneği ve öngörmeleri olmuştur. Flaşa ihtiyaç hissettirmeyen geniş açıklıklı lensler kullanmıştır. Bu ona iç mekân çekimlerinde büyük avantaj sağlamıştır. Çoğu fotoğraf eleştirmeni tarafından, haber fotoğrafçılığının kralı olarak değerlendirilen Salomon'un, çok ilginçtir ki, tüm fotoğrafçılık yaşamı, 1928-1933 olmak üzere toplam beş yılı kapsamaktadır. Eric Salomon, 1944'te Auschwitz'de gaz odalarında öldürülmüştür.

Eugene ATGET

Jean Eugene Atget, 12 Şubat 1857'de Fransa'nın Bordeaux yakınlarında yer alan Libourne'da dünyaya gelmiştir. Çok küçük yaştayken anne ve babası ölen Eugene, amcası tarafından büyütülmüştür. İlk gençlik yıllarında kamarot olarak gemilerde çalışmış, birçok deniz yolculuğundan sonra, tiyatro oyuncusu olmak üzere 1879'da konservatuvara girmiştir. Ancak 1881'de okulu bırakarak gezici bir tiyatro grubunun turnelerine katılmış, 1889'da tiyatrodan ayrılarak sadece resimle ilgilenmeye başlamıştır. Doğa resimleri yapmıştır. Dönemin önemli ressamlarının ürünleri ve çalışma biçimleriyle ilgilenmiştir. Onların, bazen fotoğraftan yararlanmış olmaları ilgisini çekmiştir. Parasal zorlukların da etkisiyle 1898'de fotoğrafçı olmaya karar vermiş, giderek fotoğrafçılıkta uzmanlaşmasına ve çok başarılı ürünler vermesine karşın yoksulluktan kurtulamamış, yapıtlarının satışı genellikle az olmuştur. Başlıca müşterileri müzeler ve tarih kurumlarıdır. Fotoğraflarında resim alanında tanınmış Bragua Utrillo gibi sanatçılardan da ilgi görmüştür. 1921'de fahişelerle ilgili bir fotoğraf dizisi hazırlamak için sipariş almış, çeşitli zorluklarla karşılaştığı ve bir kez de müşteri sanılarak tutuklandığı maceralı geçen bir çalışma sonunda işi tamamlayabilmiştir. Üstelik kendisinden sadece fahişeleri basit bir biçimde görüntülemesi istenmiş olduğu halde, fotoğraflarında bunun çok ötesine geçmiş, konu edilen insanların toplumsal ortamlarını, tavırlarını da yansıtmıştır. 1926'da ABD'li ressam ve fotoğrafçı Man Ray, yardımcısı Berenice Abbott'la birlikte atölyesinde ziyaret edip yapıtlarını çok beğendiğini belirtmiş, Atget'nin dört fotografını, önemli bir sanat yayını olan La Révolution Surréaliste'te bastırmıştır. Bu, onun yaşamı boyunca sanat çevrelerince tanınmasına yönelik tek olay olmuştur. Atget, başka besin maddelerinin zehirli olduğunu düşündüğü için 1900'lü yıllardan başlayarak, sadece ekmek, şeker ve sütle beslenmiştir. Bir yandan da çalışma düzeninin yıpratıcılığı, sağlığının giderek bozulmasına neden olmuştur. Bu yüzden, son yıllarında az ürün verebilmiştir. 1926'da sevgilisinin ölümü de onu derinden sarsmıştır. 4 Ağustos 1927'de yaşamını yitirmiştir. Yaşamının son iki yılında ona parasal yardımda bulunmuş olan Berenice Abbott, sayıları on bine varan çalışmalarını koruyup düzenlemiş,

1968'de bunları New York Modern Sanatlar Müzesi'ne devrederek bugüne ulaşmasına sağlamıştır. Atget'ın döneminde, fotoğrafçılar genellikle stüdyo çalışmalarını ve flu resimleri yeğlemişlerdir. Buna karşılık Atget, sokaklarda dolaşarak saptamaya değer gördüğü her şeyin fotoğrafını çekmiş, kamerasının özellikleri ve kullandığı teknikler nedeniyle net bir görüntünün öncüsü olmuştur. Ancak onun çabası, çevreyi ve olup biteni görüntülemekle sınırlı değildir. Çalışmaları, Paris halkının yaşamına duyduğu yakın ve sıcak ilgiyi yansıtır. Üstelik bu, sadece konu seçiminde göze çarpan bir özellik değildir. Atget, resmini çektiği insanların içinde bulundukları ortamı, koşulları ve havayı da olanca canlılığıyla aktarmaktadır. Hatta sabahın çok erken saatlerindeki bomboş sokakları ya da dükkân vitrinlerini görüntülediği, insan figürlerine yer vermediği pek çok fotoğrafında bile, Paris yaşantısını duyumsamak olasıdır. Onun fotoğraflarında, ayrıntılar, teknik olanakların sınırı içinde açık seçik verilmiştir. Ama bu dolaysız, gösterişsiz anlatım biçimi, genellikle, konunun işlenişini destekleyen etkileyici görsel öğelerle de bezenmiştir. Sokaktaki nesnelerin camdaki yansımalarıyla manken ve giysi görüntülerinin iç içe geçtiği alışılmamış kompozisyonunda, dünyayı olduğu gibi saptamakla yetinmeme eğilimi açıkça görülmektedir.

Felix MANN

30 Ekim 1893'te Almanya'da doğan Felix Mann'in asıl adı Hans Baumann'dır. Alman asıllı İngiliz fotoğrafçıdır. Basın ve haber fotoğrafçılığının önde gelen ustalarındandır. Çok küçük yaşlarda fotoğrafa ilgi duymuştur. I. Dünya Savaşı çıkınca, 1915'te askere alınmış, orduda bulunduğu sırada askerlerin yaşamını fotoğraflara aktarmıştır. 1924'te piyasaya çıkan ve Leica'dan önce ilk taşınabilir röportaj kamerası olan Ermanox'u kullanmaya başlamıştır. 1926-1928 yılları arasında spor fotoğrafçılığı yapmış, aynı yıl Almanya'da kurulan ilk ve önemli basın-fotoğraf ajansı Dephot ile çalışmaya başlamıştır. İlk röportaj dizileri olarak "Yüzme Havuzu Lunaparkı" ve "Gece Yarısından Şafağa Kurfürstendamm'da" adlı çalışmalarını yayımlamış ve *Münchner Illustrierte* dergisi için Mann-Dephot imzalı seksene yakın röportaj gerçekleştirmiştir. 1930'larda Toscanini, Max Slevongt, Stravinsky, Lieber-

mann gibi tanınmış kişilerle röportajlar yapmıştır. 1931 tarihli "Mussolini ile Bir Gün" bunların en ünlüsüdür. Hitler yönetime geldiğinde Felix Mann, *Berliner Illustrierte* için dış ülkelerde fotoğraf çekmiş, Almanya'ya dönmeyerek İngiltere'ye yerleşmiştir. 1937'de Lilliput, 1938'de *Picture Post* dergileri için çalışmıştır. 1945'e değin de *Weekly Illustrated* dergisinin fotoğraf bölümünü yönetmiştir. 1948'de Picture Post'un renkli fotoğraf uzmanı olmuştur. Aynı yıl İngiliz vatandaşlığına geçmiş, 1950'de renkli fotoğraflarla ilk röportajı gerçekleştirmiştir. *Life* dergisi için çalıştıktan sonra fotoğraf çalışmalarının yanı sıra grafik sanatlarına da ilgi duymuş; 1801'den başlayarak çok zengin bir taşbaskı (litografi) koleksiyonu oluşturmuştur. 1953'te "Eight European Artists" (Sekiz Avrupalı Sanatçı) adlı, Picasso, Moore, Chagall, Braque gibi sanatçılar üstüne yapılmış fotoğraf çalışmalarından oluşan bir kitap yayımlamıştır. Giderek fotoğraftan uzaklaşmış ve çalışmalarını grafik sanatlar üstünde yoğunlaştırmıştır.

Gisele FREUND

1912 yılında Berlin'de dünyaya gelen Gisele Freund, 14 yaşında fotoğraf çekmeye başlamıştır. 1931 yılından sonra Freiburg Üniversitesi'nde sosyoloji ve sanat tarihi öğrenimi görmüştür. Frankfurt Üniversitesi'nde Theodor W. Adorno'nun yanında öğrenimini sürdürmüştür (1933). Aynı yıl Nazi teröründen kaçmak zorunda kalan Freund, Paris'e yerleşmiştir. 1936 yılında ilk fotoğraflarını *Life* dergisinde yayımlamaya başlamıştır. Norbert Elias'ın tavsiyesiyle aynı yıl "**La photographie en France en dix-neuvième siècle. Etude de sociologie et d'esthétique**"(19. yy.da Fransa'da Fotoğraf. Sosyolojik ve Estetik İnceleme) konusunda doktora tezini tamamlamıştır. 1938 yılından itibaren ünlü yazarların renkli portrelerini (James Joyce vb.) çekmeye başlamıştır. 1940'tan sonra *Life* için foto röportajlar üretmiştir. 1942 yılında gerçekleştirdiği "Eva Peron'un Yaşamı" foto-röportajı, en çok tartışılan çalışmalarından bir tanesidir.

Gordon PARKS

1912'de Kansas eyaletinde Fort Scott'da doğan Gordon Parks, 1937'den sonra fotoğrafçı olarak yaşamına devam et-

miştir. Roy Emerson Stryker kendisini, Farm Securty Administration (FSA - Amerikan Çiftlik Güvenliği Örgütü) kadrosuna almış, 1943'ten sonra ise Office of War Information için çalışmıştır. 1949'dan sonra da *Life* için üretmiştir. 1950-60 arasında Avrupa gezilerine çıkan Parks, şiirler, senaryolar ve müzikaller yazmıştır. 1961'de ilk kez çok fotoğraflı bir röportajı *Life*'ta yayımlanmıştır. Bunları "The Death of Malcom X." (1965), "The Death of Martin Luther King" (1968) ve "The Black Panthers and the Police" (1970) izlemiştir. 1967 yılında "Learning Tree" senaryosunu yazmış ve filmin yönetimini de üstlenmiştir. 1969 yılında kendişine Boston ve Connecticut üniversitelerinin fahri doktorluk unvanları verilmiştir. Çalışmalarını, 1971 yılında "Shaft" filminin senaryosu ve rejisi takip etmiştir. Yanı sıra New York ve Rio de Janerio kentlerinde gerçekleştirdiği pek çok röportajı bulunmaktadır.

■ Günter ZINT

1941'de doğan Günter Zint, 1959 yılında DPA'da (Alman Basın Ajansı) stajyer olarak çalışmaya başlamıştır. Gazetecilik öğrenimini Münih ve Frankfurt'ta tamamlamıştır. İsveç ve İngiltere'ye gitmeden önce (1963) *Quick* ve *Twen* dergileri için çalışmış, bu yıllarda sık sık Hamburg'a gelerek Beat grupları için plak kapakları fotoğrafları üretmiştir. 1966 yılında Almanya'ya döndükten sonra *Der Spiegel* dergisinde üç yıl fotoğrafçı olarak çalışan *Zint, St. Pauli Nachichten* dergisinin kurucularındandır. Bu dergi, genelev bölgesi olan aynı mahallenin adını taşıyordu. Daha sonra APO-Press ajansına geçmiştir. *Stern, Konkret, Spiegel* gibi dergilere anlaşmalı foto-röportajlar üretirken, kendi sevdiği konuların da fotoğraflarını çekmiştir. Bunların birçoğu kitap halinde yayımlanmıştır: "Atomkraft", 1977; "Gegen den Atomstaat", 1979; "Republik Freies Wendland", 1980; "Die Wiesse Taube flog für immer davon" (St. Pauli Bilderbuch), 1982; "Menschen am Fluss", 1985; "Gresse Freiheit 39", 1986; "Leichte Schlage" (25 Jahre Fotos von Günther Zint), 1987. Aynı zamanda, yayımlanan bu kitapların konularında bir dizi sergi de gerçekleştirmiştir. Türkiye'de, Günther Wallraff'ın "En Alttakiler" kitabı için çektiği fotoğraflarla tanınmaktadır.

Henrie Cartier BRESSON

22 Ağustos 1908'de Paris yakınlarında, Chanteloup'da dünyaya gelmiştir. 1927-1928 arasında ressam A. Lhote'un atölyesinde resim çalışmaları gerçekleştirmiştir. 1929'da Cambridge Üniversitesi'nde resim ve edebiyat eğitimi görmüştür. 1930'larda E. Atget ve M Ray'in yapıtlarından etkilenerek fotoğrafçılığa yönelmiştir. 1931'de Afrika'ya gitmiş, küçük bir kamerayla oradaki yaşamı görüntülemiştir. 1933'te ilk 35 milimetrelik Leica makinesini satın alan Bresson, 1937'de İspanya İç Savaşı'nda sıhhiyecilerin çalışmalarını konu alan ilk belgesel filmini gerçekleştirmiştir. Aynı yıl gazeteler için ilk röportaj fotoğraflarını çekmiş ve 1936-1939 yılları arasında "Une partie de campagne" (Piknik) ve "La règle du jeu" (Oyunun Kuralı) filmlerinin çekimleri sırasında ünlü rejisör J. Renoir'ın asistanlığını yapmıştır. II. Dünya Savaşı'nda Almanlar'a esir düşmüş, ancak 1943'te kaçmayı başarmıştır. Bir yıl sonra da Fransız direnişçilere katılmış; Alman işgalini belgeleme görevini üstlenmiştir. 1945'te Amerikan Savaş Haberleri Bürosu için esir kamplarından dönenleri konu alan, "Le retour" (Dönüş) adlı bir film gerçekleştirmiştir. 1947'de fotoğrafçı arkadaşları R. Capa, G. Rodger ve D. Seymour ile birlikte, Magnum adını verdikleri ünlü fotoğraf ajansını kurmuştur. 1947-1950 yılları arasında Hindistan, Çin ve Endonezya'da; 1963-1965 yılları arasında da Küba, Meksika ve Hindistan'da fotoğraf çekmiştir. Başta Fransa, ABD, İspanya, İngiltere, Japonya ve İsviçre olmak üzere dünyanın pek çok ülkesinde sergiler açmıştır. Televizyonun, giderek fotoğrafın yerini aldığını öne sürerek, son yıllarda film yapımcılığına ağırlık vermiştir. Cartier Bresson, fotoğrafta düzenlenmiş sahnelerden özellikle kaçınmış, nesneleri olduğu gibi görüntülemeye özen göstermiştir. Kendini belli etmeden resim çekebilmek için 35 milimetrelik kamerayı yeğlemiştir. Fotoğrafçılığın teknik sorunlarını düşünmeden çekim sırasında yalnızca görüntü üzerinde yoğunlaşmak istemiş, bu nedenle hiçbir zaman kendi fotoğraflarını banyo etmemiştir. Çektiği fotoğraflar sıradan görüntüler değil, büyük bir sezginin ve seçmesini bilen bir gözün ürünüdür. Cartier Bresson'a göre başarılı bir çekimin ilk koşulu, deklanşöre basılacak anı doğru saptamaktır. R. Capa ve D. Seymour'la birlikte anlamlı an (decisive moment) adını verdikleri bir kavram geliştirmiş ve

bunu, "resmi çekilen olayın özündeki gerçeğinin, en açık ve en anlamlı biçimde belirdiği anı yakalamak" olarak tanımlamıştır. 1968'de Paris'teki öğrenci olayları sırasında çatışmaları görüntülerken bir saatte ancak dört resim çekmiş olması, bu anlayışın örneğidir. Cartier Bresson fotoğraf makinesini salt mekanik bir araç olarak değil, dünyanın giderek yapaylaştığı bir çağda gerçek ve insanca değerleri yakalamak için kullanmış, böylece belge fotoğrafçılığını bir sanat dalı haline getirmiştir.

▌Hiroshi HAMAYA

1915'te Tokyo'da doğan Hamaya, 16 yaşından itibaren fotoğraf çekmeye merak sarmıştır. 20 yaşında bir Leica satın alarak, Tokyo'nun varoşlarının fotoğraflarını çekmeye başlamış ve bunları 1936 yılında yayımlamıştır. 1937'den itibaren serbest fotoğrafçı olarak çalışmalar yapmıştır. Özellikle, "kış mevsimi"ni çalışma konusu olarak seçmiştir. "Snow Land" kitabı için 1956 yılına kadar emek harcamıştır. Bundan önce "Back Coast" isimli bir kitabı da yayımlanmıştır (1954). 1956 yılında Kore ve Çin üzerine foto-röportajlar yapmıştır. 1960'ta Tayland fotoğrafları çekmiştir. Aynı yıl Magnum üyeliğine kabul edilmiştir. 1967 yılında Alman İkinci Televizyon İdaresi'nin davetlisi olarak "Alman İşçileri" isimli bir fotoğraf dizisi gerçekleştirmiştir. 1972 yılına dek Kanada, Amerika ve Meksika'yı gezen Hamaya, bu gezilerin ardından "Americans America" isimli kitabını yayımlamıştır. Hamaya, Japonya'da gazete fotoğrafçılığının öncülerinden kabul edilmektedir.

▌Jacob A. RISS

1848'de Danimarka'nın Ribel kentinde dünyaya gelmiş, Kopenhag'da marangozluk kalfalığını öğrendikten sonra Amerika'ya göç etmiştir. Yıllarca, Lower Manhattan'ın göçmenler mahallesinde yaşamını sürdürmüştür. 1875 yılında fotoğrafa başlayana kadar, çeşitli mesleklere girip çıkmış, 1878 yılından itibaren ise yalnızca foto-röportajcı olarak çalışmıştır. 1888 yılında New York'un fakir mahallelerini belgelemiş, 1890 yılında da "How the Other Half Lives" isimli kitabını yayımlamıştır. 1895 yılında Theodore Roosevelt tarafından "Sosyal Haksızlığa ve Fakirliğe Karşı Fotoğraf" kampanyası destek görmüştür. Sosyal-eleştirel fotoğrafın öncülerinden

olan Riss, 1914'te New York'ta yaşamını yitirmiştir.

Joseph KUDELKA

10 Ocak 1938'de Çekoslavakya'nın Moravia bölgesinde doğmuştur. Genç kuşağın belgesel fotoğraf alanındaki en önemli ustalarından biridir. 1961'de Prag Teknik Üniversitesi'nden mezun olmuştur. Havacılık mühendisi olarak çalışmaya başlamıştır. Fotoğrafa, üniversite yıllarında ilgi duymuştur. Bir yandan tiyatro fotoğrafları, bir yandan da Çingeneler'in yaşamları üstüne fotoğraflar çekmiştir. 1961'de Prag'da ilk sergisini açmış, 1962'de Divadlo adlı tiyatro dergisine fotoğraf vermeye başlamıştır. 1965'te Çekoslavak Sanatçılar Birliği'ne üye seçilmiştir. Aynı yıl bir tiyatronun resmi fotoğrafçısı olmuş ve bazı tiyatro kitaplarını fotoğraflamıştır. 1967'de mühendislik görevinden ayrılarak yaşamını bağımsız fotoğrafçı-gazeteci olarak südürmeye başlamıştır. Aynı yıl Çekoslavak Sanatçılar Birliği'nin yıllık ödülünü kazanmış ve 1961-1966 yılları arasında çektiği, Çingeneleri konu alan bir fotoğraf sergisi açmıştır. Giderek çalışmaları dış ülkelere yansımaya başlamış, İsviçre'de, Camera dergisinde bir dizi yapıtı basılmıştır. New York Modern Sanatlar Müzesi, çalışmalarının bir bölümünü koleksiyonlarına almıştır. Kudelka, 1968'de *Camera* dergisince İtalya'da düzenlenen karma bir sergiye katılmıştır. *Look's, London Sunday Times, Epoca* dergilerinde fotoğrafları yayımlanmıştır. 1970'te fotoğraf dünyasının en önemli ödüllerinden biri olan Robert Capa Ödülü'nü kazanmıştır. Aynı yıl bir sergi nedeniyle İngiltere'ye gitmiştir. Bir daha ülkesine dönmemiş ve İngiltere'ye yerleşmiştir. 1971'de ünlü Magnum fotoğraf ajansına üye olmaya çağrılmıştır. İngiltere'de bir kent araştırmasına fotoğrafçı olarak katılmıştır. 1975'te New York Modern Sanatlar Müzesi'nde kişisel bir sergisi açmıştır. Aynı yıl Fransa ve ABD'de basılan Çingeneler adlı kitabı satış rekorları kırmış ve kısa sürede tükenmiştir. Yaşamının büyük bir bölümünü, sırtında bir uyku tulumuyla yollarda, Çingene çadırları ve arabalarında geçiren, yıllar boyu Çingenelerle iç içe yaşayan Kudelka, Kertesz'den ve Cartier Bresson'dan gelen bir çizgide, belgesel fotoğraf dalında olağanüstü denilebilecek bir anlatım gücüne ulaşmış ve gerek üstünde yoğunlaştığı konuların çarpıcılığını, gerekse bu konuları ele alışındaki ustalığıyla genç ku-

şağın en önemli fotoğrafçılarından biri durumuna yükselmiştir.

▮ Lewis Wickes HINE

Universty of Chicago'da sosyoloji ve pedagoji öğrenimi gören Hine, 1901 yılında New York'a yerleşince Ethical Culture School'da öğretim üyeliğine atanmıştır. 1903 yılında ilk fotoğraflarını çekmiştir. 1905 yılında Riis'le tanışmıştır. Aynı yıl Washington zenci mahallelerinin foto-röportajlarını bitirmiştir. 1908 yılında öğretim üyeliğinden istifa eden Hine, Riis'in başlattığı "Amerika'da Çocuk İşçiler" projesine devam etmiştir. Pittsburg kömür işçilerinin yaşamını belgelemiştir. Bu çalışmaları, çocuk işçilerin çalıştırılmalarını yasaklayan yasaların çıkmasına neden olmuştur. Amerikan Kızılhaç Örgütü, Balkanlar'daki savaşı belgelemesi için 1918-19 yıllarında kendisini görevlendirmiştir. New York'a geri döndüğünde, inşaat işçilerinin çalışma koşullarını fotoğraflarıyla görüntülemiştir. 1933-1936 yılları arasında Amerikan Kızılhaç Örgütü'nde fotoğrafçı olarak çalışmış, Roy E. Stryker tarafından yönetilen fotoğraf projesinde görev almıştır.

▮ Marc RIBOD

1923'te Fransa'nın Lyon kentinde doğan Ribod, röportaj fotoğrafının çağdaş ustalarından biridir. Endüstri mühendisliği eğitimi görmüştür. II. Dünya Savaşı'ndan sonra amatör olarak fotoğraf çekmeye başlamış, giderek de bu sanata bağlandığını farketmiştir. 1950'de büyük hayranlık duyduğu H. Cartier Bresson'la tanışmış; ona fotoğraflarını göstermiştir. Onun yüreklendirmesiyle yaşamını bütünüyle fotoğrafa adamaya karar vermiştir. 1952'de bu kararını uygulamış; mühendislik mesleğini bırakmıştır. Ertesi yıl ünlü fotoğraf ajansı Magnum'a katılmıştır. 1955'te ilk Uzakdoğu gezisine çıkmıştır. 1957'de Çin Halk Cumhuriyeti'ne giren ilk batılı fotoğrafçılardan biri olmuştur. Bu gezisinde Çin'de dört ay kalmış ve yoğun biçimde fotoğraf çekmiştir. 1958'de yeni bir Uzakdoğu gezisine çıkmıştır. İç savaş sırasında Endenozya'da, sonra Malezya'da, Filipinler'de ve Japonya'da fotoğraf çekmiştir. 1959'da *Paris Match* dergisi için "Dünyanın En Uzun Yolu" adlı, Alaska'dan Meksika'ya uzanan bir gezi röportajı gerçekleştirmiştir. "Afrika'da Bir Yıl" röportajından sonra SSCB'de ilk uzay

adamı Gagarin'in dünyaya dönüşünün fotoğraflarını çekmiştir. Dağcı Edmund Hillary ile birlikte Everest'in doruğuna çıkmıştır. Birkaç kez Türkiye'ye gelmiş, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde fotoğraf çekmiştir. Time Life dizisinin İstanbul kitabına, Ara Güler ve John Garret'le birlikte fotoğraflarıyla katkıda bulunmuştur. 1965 ve 1975'te iki kez daha Çin'e gitmiştir. Bu çalışmalarını dünyanın çeşitli dergilerinde yayımlamış; birçok ülkede sergiler açmıştır. Alman Leica firmasının çok az sayıda fotoğrafçıya verdiği Master of Leica unvanını kazanmış ve ASMP'ye (American Society of Magazine Photographers - Amerikan Dergi Fotoğrafçıları Derneği) üye seçilmiştir. Riboud, II. Dünya Savaşı'ndan sonra yetişen basın ve röportaj fotoğrafçıları kuşağının önemli bir temsilcisidir. Magnum Ajansı fotoğrafçılarının dolaysız ve belgeci tarzında, ama belirgin ve özgün bir kişisel üslûpla, çok ilginç dizi röportajlar gerçekleştirmiş, yapıtlarıyla günümüz fotoğrafçılarına örnek olmuştur.

Margaret BOURKE-WHITE

Haber fotoğrafçılığı alanındaki çalışmalarıyla ün kazanmıştır. 14 Haziran 1906'da New York'ta dünyaya gelmiştir. Biyoloji öğrenimine başladıktan bir süre sonra üniversitede aldığı fotoğraf kompozisyonu derslerinin etkisiyle fotoğrafçılığa başlamıştır. Profesyonelliğe geçtikten kısa bir süre sonra Fortune dergisinin fotoğrafçısı olmuştur. 1929'dan başlayarak bu dergi için Almanya'da Krupp Demir İşletmeleri'ni ve Sovyetler Birliği'nde ilk beş yıllık planı izlemiştir. Bu çalışmaları sırasında, fotoğrafı, yazılı habere eşlik eden ikincil bir öğe konumundan çıkararak kendi başına anlatım değeri olan bir foto makale haline getirmiştir. 1936'da yayına başlayan *Life* dergisinin kadrolu ilk dört fotoğrafçısından biri olmuştur. 1939'da ünlü Amerika'lı yazar Erskine Caldwell ile evlenmiş ve kocasıyla Avrupa'ya giderek II. Dünya Savaşı'nı *Life* dergisi adına izlemiştir. Moskova kuşatmasını ve müttefiklerin İtalya çıkartmasını resimlemiştir. Savaşın bitiminden sonra Almanya'da toplama kamplarındaki mahkûmların durumunu görüntüleyen fotoğrafları büyük yankılar uyandırmıştır. 1946-1948 yılları arasında Hindistan'ın bağımsızlık mücadelesini, 1949-1950 yılları arasında da Güney Afrika'daki siyah maden işçilerinin yaşamını, 1952'de ise Kore Savaşı'nı görüntüleyerek dünyaya duyur-

muştur. 1952'de Parkinson hastalığına yakalanmış; ancak fotoğraf çalışmalarını sürdürmüştür. Bu tarihten sonra Amerika'da, "Cizvitler"in yaşamını ve ABD'nin uçaktan görüntülerini konu alan iki çalışma daha gerçekleştirmiştir. 1969'da *Life* dergisinden emekliye ayrılmış, 27 Ağustos 1971'de de Connecticut Eyaleti'nde Stamford'ta yaşamını yitirmiştir.

"Fotoğrafçılık, kendi başına görkemli ve güçlü bir anlatım ortamıdır. Bugüne dek hiçbir sanatın gerçekleştiremediği özel bir işlevi gerçekleştirebilecek yetenektedir... Beni daha da çok ilgilendiren, fotoğrafçılığın tarihin bir anını yakalamadaki büyük ve bence kutsal sayılabilecek işlevidir. Gerçekliğin bir anını yakalamak, öyle bir biçimde ve öyle bir seçme ile yakalamak ki, yakalanan bu durum, kendinden daha fazlasını açıklasın. Büyük bir fotoğrafçının eli deklanşöre dokunduğunda, bu yakalama öyle bir karşı konulmaz güzellik ve öyle canlı ve etkin bir düzenleme ile yapılır ki, ortaya çıkan resim yaşayacaktır. Sanatçının fotoğraf çekerken yapması gereken budur." Margaret Bourke-White (1904-1971) bu sözleri 1954 Şubatında NBC'nin yönettiği bir görüşmede dile getirmiştir. Aradan ancak birkaç yıl geçmişti ki XX. yüzyılın en ünlü fotoğrafçılarından biri olan Margaret Bourke-White, çok sevdiği mesleğinden ayrılmak durumunda kalmıştır. Yine de onun bir efsaneyi andıran yaşam öyküsü, bugün de hayal gücümüzü sımsıkı kavramaktadır. Bir belgesel foto denemeci olarak Bourke-White, sınır tanımaz yürekliliği ve göz kamaştırıcı yaşam biçimi yanında, en çok tarihteki büyük anları belgelemesi ve "gerçeğe varmak" için gösterdiği eşsiz kararlılıkla tanınır. O, "Kendi Portrem" adlı yaşam öyküsü dahil on kitap, sayısız makale ve fotoğraf dizileriyle, insanı etkileyen bir fotoğraf ve edebiyat ustalığı mirası bırakmıştır.

Bourke-White'in katkılarının derinliği ve kapsamı, 15 000 fotoğrafta, 20 000 negatifte, fotoğraf makinelerinde, yayımlanmış ve yayımlanmamış yazılarda, kayda geçmiş görüşmelerde, Syracuse Üniversitesi'ndeki George Arents Araştırma Kütüphanesi'nin arşivlerinde korunan kişisel yazışmalarında ve Time Inc.'in fotoğraf belgeleri koleksiyonunda saklıdır. Bourke-White, en başta ve her şeyden önce başarılı bir fotoğrafçı-gazeteci kimliğiyle tarihe geçmiştir. Oysa o, kendini hep bir

sanatçı olarak tanıtmıştır.

Bourke-White, fotoğrafçılık tekniğinde son derece yetenekli olan bir sanatçıdır. Gezdiği çok sayıda yer ve gördüğü insanlar konusunda uzmanlık ölçüsünde bilgi edinmiş ve bu deneyimlerini yansıtan kesin anları yakalamıştır. Bir "köktenci sistem" (yalnızca bir olgunun dile getirilmesi değil, kendi estetik amacının kapsamlı aktarımı) kurmak konusunda, yeteneği, onun insancıl görüşünün temelidir. Özellikle portrelerinden, Bourke-White'in fotoğrafını çektiği kimselerin, kendisine derin bir güven duydukları anlaşılır. Bu kimseler, yapmacık davranışları ve gösterişi bir yana bırakıp, yaşamlarının gerçeklerini gözler önüne sermişlerdir.

Bourke-White, üniversitedeki ilk yılını (1921), Colombia Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde, güzel sanatlar öğrencisi olarak geçirmiştir. O sıralar seçkin eğitimci Arthur Wesley Dow, Colombia Üniversitesi'nin Güzel Sanatlar Bölümü Başkanı'dır. Dow'un, Hegel'in sanat felsefesinden ve Fenollosa'nın Japon basmalarındaki kompozisyon kuramı konusundaki bilgilerinden yararlanan esin verici öğretmenliği, Amerikan öncülüğünün gelişim yıllarında büyük ölçüde etkili olmuştur.

Bourke-White'in, Clarence H. White tarafından verildiğini andığı bir ders dışında izlediği ders programı, bugün tümüyle bir giz olmaya devam etmektedir.

▮ Mario de BİASİ

1923'te İtalya'nın Belluno kentinde dünyaya gelmiştir. Fotoğrafçılığa amatör olarak adım atan Biasi, 1950'den itibaren gazete fotoğrafçılığına başlamış, 1953'ten sonra da *Epoca* dergisinde gazeteci-fotoğrafçı olarak çalışmalarını sürdürmüştür. 1974 yılında Erich Salomon Ödülü'ne lâyık görülmüştür. *Epoc*a dergisi için 300 kapak fotoğrafı çeken Biasi, aynı zamanda fotoğraf redaktörü olarak da görev yapmıştır. 1956 yıllında Macaristan Ayaklanması'ndan sonra çektiği fotoğraflardan on dört kitap yayımlamıştır. Haber fotoğrafçılığıyla sanat fotoğrafçılığı sentezini en iyi uygulayabilenler arasında sayılmaktadır.

Marry Ellen MARK

1940'ta Philadelphia'da dünyaya gelen M.E. Mark, Amerikan belgesel ve röportaj fotoğrafının çağdaş ustalarından biridir. Pennsylvania Üniversitesi'nde resim öğrenimi gördükten sonra fotoğrafa ilgi duymuş ve bu alana yönelmiştir. 1965'te bir Fullbright bursu ile geldiği Türkiye'de bir yıl kaldıktan sonra, Türkiye'de çektiği fotoğraflar, basılan ilk yapıtları olmuştur. Konularına yaklaşmadaki ustalığı, *Look* dergisi yöneticisi Patricia Carbine'ıı dikkatini çekmiştir. Önce *Look*, sonra da *Paris Match, Ms Esquire* ve benzeri dergiler için fotoğraf işleri yapmıştır. Dünyanın dört bir yanında görülen siyasal ve askeri bunalımların, Bangladeş ve Kuzey İrlanda iç savaşlarının fotoğraflarını çekmiştir. Uyuşturucu kullananların dünyasından akıl hastanelerine, Uzakdoğu genelevlerine varan geniş bir konular dizisini, doğrudan, içten ve duygusal bir üslûpla görüntülemiştir. Ragtime, Apocalypse Now, Satyricon gibi birçok ünlü filmin set fotoğrafçılığını yapmıştır. Halen foto röportaj çalışmalarını sürdürmektedir. Mark, genç kuşak röportaj fotoğrafçılarının yapıtlarına kadınca bir duyarlılığı en iyi yansıtanlardan biridir. Genellikle Leica kamera kullanır. Kaçamak kareler yakalamaktansa, insanların fotoğraflarını, onlarla doğrudan ilişki kurarak çekmeyi yeğler. Çok değişik ortamlardan, hepsi de şiirsellik taşıyan ilginç yapıtlar üretmiştir.

Reza DEGHATI

Reza Deghati, 1952'de İran'nın Tebriz kentinde dünyaya gelmiştir. Deghati, muhaliflerinin kendisini diğer yazarlara hedef göstermemeleri için soyadını asla kullanmamıştır. Fotoğrafçılığı 14 yaşında, kendi kendine öğrenmiştir. Daha sonra Tahran Üniversitesi'nde mimarlık eğitimini tamamlamıştır. 1971'den 1978'e kadar kendi ülkesinde belgesel ve mimari fotoğraflar çekmiştir. İran devriminden sonra yurtdışı ile de ilgilenmeye başlamış ve Agence France Press'te (AFP) çalışmaya başlamıştır. Ajans adına ilk yayımlanan ve Newsweek'de yer alan fotoğrafları, İran'da 1978'den 1981'e kadar çektiği fotoğraflardır. 1983'ten 1988'e kadar Time için Ortadoğu'da, 1989'dan 1990'a kadar da Birleşmiş Milletler için Afganistan'da fotoğrafçı olarak çalışmıştır. Şu an Magnum ajansına bağlı olarak çalışan Reza, aynı zamanda Fransa'dan

yayın yapan İran Radyosu ve BBC İran Radyosu için program yapmakta, aynı zamanda National Geografic Magazine için de fotoğraf çekmektedir.

Robert CAPA

Robert Capa, gerçek adı ile Andre Freidmann, 22 Ekim 1913 tarihinde Macaristan'ın Budapeşte kentinde doğmuştur. Babası tanınmış bir terzidir. Çok genç yaşta, henüz 18'inde iken ülkesinden siyasi nedenlerle ayrılmak zorunda kalmıştır. 1931 yılında gittiği Berlin'de, amacı siyasal bilimler okumaktır. Fotoğrafla tanışması da bu yıllara rastlamıştır. Almanya'da Naziler'in yönetime gelmesi ile bu ülkeden ayrılmak zorunda kalmıştır. 1938 yılında Çin'in Japonya tarafından istilasını görüntülemiştir. İkinci Dünya Savaşı'nı *Life* ve diğer dergiler adına izlemiştir. 1948'de Henri Cartier Bresson, David Seymour ve George Rodger ile birlikte Magnum fotoğraf ajansını kurmuştur. Daha sonraki yıllarda bu kuruluşun gelişmesi için çaba sarfetmiştir. 1947-54 yılları arasında birçok kitap yayımlamıştır. 25 Mayıs 1954 tarihinde Çinhindi'nde bir mayına basarak yaşamını yitirmiştir. Onun yaşadığı yıllarda, yine savaşı görüntüleyen belki de yüzlerce meslektaşı olmasına rağmen, Capa'yı efsanevi kılan ve onu yüceleştiren, fotoğraf zekâsı ve şansının dışında, son derece karmaşık olayları, yine son derece basit bir şekilde yansıtması ve mesajını böylesine yalın bir dille verebilmesidir.

Robert Capa 1935 yılında ancak tanınabilmiştir. O yıllarda, Paris'te sıradan bir fotoğrafçı iken Leica marka makinesini devamlı olarak rehinciye bırakmak zorunda kalmıştır. Şanssız makine Freidmann'ın elinde bir hafta kalıyorsa, ne yazık ki, rehincinin elinde 3 hafta gibi bir süre kalıyordur. Sonunda rehincinin yanında bir fotoğraf stüdyosu açmaya karar vermiş, dükkânın kirası elindeki paranın tümünü götürmüştür. Bir akşam, Freidmann'ın kız arkadaşı Gerda'nın aklına gelen bir fikri hemen uygulamaya koymuşlardır. Bu fikre göre, Gerda satış temsilcisi, Freidmann karanlık odacı olacak ve hayali Amerikalı fotoğrafçı Robert Capa da fotoğrafları çekecektir: Freidmann fotoğrafları çekmiş, Gerda pazarlamış ve işin kredisi de var olmayan Capa'ya verilmiştir. Artık herkes Capa'nın

peşinde koşmaktadır. Üçlüye oluk gibi para akmaya başlamıştır. Fransa'dan para gelmediği zamanlar, Gerda Amerika'ya fotoğraf pazarlamış ve oradan da para kazanmışlardır.

O sıralarda İspanya İç Savaşı patlak vermiştir. İspanya'ya giderken uçak yolda düşmüş ve derginin editörü yaralı olarak kurtulabilmiştir. Capa ve karısına bir şey olmamıştır. Ağustos ayında Capa ve Gerda Endülüs'e gitmeyi başarmış, çarpışmaların birinde, Capa, siperde cumhuriyetçi bir grupla birlikte bulunmuştur. Siperden çıkan ve vurulan cumhuriyetçi fotoğrafı, o dönemde çok az bulunan net savaş fotoğraflarından biridir ve Capa'nın en önemli fotoğrafıdır. Capa, kendi sözleri ile kendini ve savaş fotoğrafçılığını şöyle tanımlar: "İspanya İç Savaşı sırasında savaş fotoğrafçısı oldum. Daha sonra İspanya İç Savaşı'nı yaşadım. Bunların tümü bittiği zaman işsiz bir savaş fotoğrafçısı olmaktan mutluydum. Ümit ederim ki yaşamımın sonuna kadar bir savaş fotoğrafçısı olarak işsiz kalırım." Ölüm kalım savaşı içindeki insanı tanıtmak. Capa'nın tutkunluk derecesinde bağlı olduğu görev budur. Barışı onun kadar seven biri için zor bir uğraş olsa gerek.

Robert FRANK

1 Ekim 1924'te Zürih'te doğan İsviçre asıllı ABD'li fotoğrafçıdır. Çağdaş fotoğraf sanatına öncülük eden önemli yaratıcılardan biridir. Aynı kentte eğitim görmüştür. 1947'de ABD'ye gitmiştir. Önce New York'ta yayımlanan Harper'da, sonra da bağımsız olarak çalışmaya başlamıştır. 1955'te Güggenheim bursunu kazanarak ABD'yi dolaşmıştır. Bu gezinin sonucunda, 1958'de "Les Americans" (Amerikalılar) adlı ünlü kitabını yayımlamıştır. Fotoğraf dünyasında büyük yankılar uyandıran bu kitabın yayımlanmasından kısa bir süre sonra, 1960'ta fotoğrafı bırakmış ve film çekmeye başlamıştır. Halen film çalışmalarını sürdürmekte ve bazı eğitim kurumlarında öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

1950'lerde Cartier-Bresson'un ve yandaşlarının ünlü "anlamlı an" (decisive moment) kuramını bir kenara bırakan birkaç fotoğrafçıdan biri olmuştur; bunun yerine Walker Evans'ın açtığı yoldan giderek, olağan görünüm ve anları fotoğrafa ak-

tarmayı yeğlemiştir ve yeni bir gerçekçiliğe yönelmiştir. Frank'ın insanları, birbirinden yalıtılmış, kendi dünyalarında kaybolmuş, yaşamın ezdiği insanlardır; formikalar, plastikler vb. gibi teknolojinin getirdiği çeşitli yapay nesnelerle çevrilmişlerdir. Frank bunları, hem keskin bir gözlemcilikle, hem de içten bir duyarlılıkla saptayarak ustaca bir siyah-beyaz tekniği ve kendine özgü, esnek bir kamera kullanımıyla yansıtmıştır.

Roger FENTON

İlk savaş fotoğrafçısı olan Roger Fenton, 1819 yılında Heywood'ta dünyaya gelmiştir. Paris'te, Le Gray ile birlikte, Paul Delaroche'nin atölyesinde çalıştıktan sonra, Londra'ya dönerek hukuk öğrenimini tamamlamıştır (1842). Büro açıp avukat olarak çalışmaya başladıktan sonra, 1846 yılında Talbot'un fotoğraf sistemine ilgisi artmış ve aynı yıllarda bir dizi manzara fotoğrafı üretmiştir. 1852 yılında da, fotoğraf tarihinde ilk kez, Rusya'ya foto-safariye çıkmıştır. 1853 yılında Photographic Society'nin kurulması için girişimde bulunmuştur. 1854'ten itibaren British Museum için mimarî fotoğraflar çekmiştir. 1862 yılında fotoğrafı bırakarak, tekrar avukatlığa dönmüştür. Bu dönem içerisinde fotoğraf kulüpleri açan, fotoğraf yayınlarına ağırlık veren Fenton, ilk savaş fotoğrafçısı olarak tarihe geçecektir. Savaşta çektiği fotoğraflar, pikniğe çıkmış askerler görüntüsündedir, hiç ölü yoktur. Çünkü o zamanın tekniği, hareketli fotoğraf çekmeye olanak tanımamaktadır. Kendisinden sonra, savaş fotoğrafları, Brady tarafından, Amerika'daki iç savaşlarda çekilmiştir. Fenton 1869 yılında Londra'da yaşamını yitirmiştir.

Sebastio SALGADO

1944'te Brezilya'nın Aimones kentinde dünyaya gelen Salgado, İktisat öğreniminden sonra Magnum'a üye olmuştur. *Time, Paris-Match, Stern, The Sunday Times* ve *Fortune* için foto-röportajlar üretmiştir. Halen Paris'te yaşayan Salgado, insan ve iş ilişkisini işleyen fotoğraflarıyla, kısa zamanda dünyanın "en iyileri" arasında yer almıştır. "Lirik belgeselci" diye tanımlanan Salgado, 1970'li yıllarda fotoğraf çekmeye başlamıştır. 1971-73 yılları arasında International Coffee Organization örgütünün memuru olarak Paris'te görevlendiri-

len Salgado, serbest fotoğrafçı olarak çalışmaya da Paris'te karar vermiştir. 1982'de Eugene Smith Ödülü'ne lâyık görülen Salgado, "Endüstri Çağının Arkeolojisi" isimli foto röportajını tamamlamak için, dünyanın birçok ülkesinde altı yıl çekim yapmıştır. 424 sayfadan oluşan bu kitap, 1993 yılında birçok ülkede aynı anda yayımlanmıştır.

▮ Thomas HOPKER

1936 yılında Munih'te doğan Höpker, sanat tarihi ve arkeoloji öğrenimi sırasında, fotoğrafçı olmaya karar vermiştir. Başlangıçta *Kristal* dergisi için çalışan Höpker, daha sonra Stern dergisi için çalışmalar yapmıştır. Fotoğraflarının ağırlıklı konusu "Üçüncü Dünya ve Açlık"tır. 1976 yılında New York'a yerleşen Höpker, Amerika'da *Geo* dergisinin New York şef redaktörlüğünü yürütmüştür. 1979 yılında, büyük format stüdyo kameraları kullanarakyaptığı New York çekimleri ile fotoğraf dünyasına bir sürpriz sunmuştur. Özellikle seri belgesel fotoğraf alanında verdiği uğraşlarla tanınmaktadır.

▮ Tim GIDAL

1909'da Münih'te dünyaya gelen Gidal, 1928 yılına dek tarih, sanat tarihi ve ekonomi eğitimi görmüştür. 1929 yılında *Münchener Illustrierte Presse*'te ilk fotoğraflarını yayımlamıştır. 1930'dan sonra, Almanya'nın tüm süreli yayınları için çalışmaya başlamıştır. Çekoslovakya, Filistin, Avusturya ve İtalya'ya yaptığı gezilerden sonra, ilk foto-röportajları Paris'te, *Marie Claire* dergisinde yayımlamıştır. Aynı yıl Picture Post ile anlaşma yaparak, kadrolu fotoğrafçı olarak çalışmaya başlayan Gidal, aynı zamanda Parade için de çalışmıştır. 1948 yılında New York'a yerleşerek, *Life* için fotoğraf üretmiştir. 1955 yılından itibaren New Scholl of Social Research'te öğretim üyeliği görevini yürütmüş, 1970 yılında ise İsrail'e yerleşmiştir. Gazete fotoğrafçılığının öncülerinden sayılmaktadır.

▮ William Eugene SMITH

William Eugene SMITH 1918'de Kansas'ta, Wichita'da dünyaya gözlerini açmıştır. Önce okul ödevlerine yardımcı olmak üzere, sonra da bir yerel gazete için fotoğraf çekmeye başlamıştır. 1936'da Notre Dame Üniversitesi'ne girmiş, ama

kısa süre sonra öğrenimini yarıda bırakıp New York'a yerleşmiştir. Fotoğrafçı ve muhabir olarak *Newsweek* dergisinde çalışmaya başlamıştır. 1938'de Black Star adlı bir ajansa katılmış ve fotoğraflarını önemli dergilerde yayımlatmaya başlamıştır. 1939'da *Life* dergisiyle bir anlaşma imzalamış, 1941'den sonra da serbest fotoğrafçı olarak çalışmaya başlamıştır. II. Dünya Savaşı çıkınca, 1943'te savaş muhabirliği yapmıştır. Pasifik'teki savaşın fotoğraflarını çekmiştir. 1945'te ciddi biçimde yaralanmış, iki yıllık bir tedaviden sonra yeniden *Life*'a dönmüştür. 1948'de "Trial by Jury" (Jürili Mahkeme), 1949'da "Hard Times On Broadway" (Broadway'de Zor Günler), 1951'de "Spanish Village" (İspanyol Köyü) ve "Nurse Midwife" (Hemşire Ebe), 1952'de "Chaplin at Work" (Chaplin İş Başında), 1953'te "My Daughter Juanita" (Kızım Juanita), 1954'te "A Man of Merey" (Merhametli Adam) gibi ünlü röportajlarını gerçekleştirmiştir. 1958'de New York'ta, New School for Social Research (Toplum Araştırmaları Okulu)'de fotoğrafçılık konusunda dersler vermiştir. 1961'de Hitachi şirketi adına Japonya'ya gitmiş ve 1964'te bu şirketin desteğiyle "A Chapter of Image" (Bir Bölüm İmge) adlı kitabını yayımlamıştır. 1969'da yayımladığı W. Eugene Smith'in yaşam öyküsü, ona, kendini sanata adayanlara verilen National Endowment for Arts Ödülü'nü kazandırmıştır. 1971'de tekrar Japonya'ya gitmiştir. Cıvalı sanayi artıklarından zehirlenen bir köy olan Minamata üstüne uzun ve kapsamlı bir röportaj çalışması gerçekleştirmiştir. "Minamata" adlı kitapta topladığı, ayrıca New York'ta Uluslararası Fotoğraf Merkezi'nde sergilediği bu çalışması ile bir defa daha National Endowment for Arts Ödülü'ne lâyık görülmüştür. Minamata köyündeki çalışmaları sırasında, bu araştırmadan rahatsız olan çevrelerin üstüne saldırttığı kişilerce dövülmüş ve sakatlanmıştır. Tamamen iyileşmeyen sakatlığı ve kalp rahatsızlıkları sonucunda, 16 Ekim 1978'de Arizona'da yaşamını yitirmiştir. Smith, çağdaş basın ve röportaj fotoğrafının en önemli ve etkin ustalarından biridir. Çekimdeki ustalığının, derin duyarlılığının, keskin bakışının, konuları deşmekteki benzersiz başarısının yanı sıra, biçim açısından da fotoğraflarına büyük özen göstermiştir. Baskı tekniklerinde ulaştığı büyük ustalıkla, belge haber fotoğrafını, başka hiçbir fotoğrafçıda görülmeyen bir görsel anlatım gücüne ulaştırmıştır.

ULUSAL BASINDAKİ HABER FOTOĞRAFI AJANSLARI

AA (Anadolu Ajansı)

Anadolu Ajansı, ülkemizin işgal altında olduğu yıllarda, Kuvâ-i Milliye hareketinin sesini öncelikle Anadolu'ya ve tüm dünyaya duyurma gereksiniminden doğmuştur. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin kuruluş hazırlıkları için Ankara'da bulunan Büyük Önder Mustafa Kemal Paşa, Ulusal Kurtuluş Hareketi'nin haklılığını tüm dünyaya duyurmak için haber ajansı kurulması düşüncesini, önce dönemin aydınlarından, Kurtuluş Hareketi'nin önemli simalarından Halide Edip Hanım'a (Adıvar) açmıştır.

Halide Edip ve gazeteci Yunus Nadi, Büyük Önder'in istediği tarzda bir haber ajansının nasıl oluşturulması gerektiğini, 31 Mart 1920'de Ankara'ya gelirken, Geyve'nin Akhisar kasabası istasyonunda konuşmuşlar; Yunus Nadi, kurulacak ajansa "Anadolu" adının verilmesi fikrinin ilk kez bu istasyonda, Halide Hanım tarafından ortaya atıldığını söylemiştir. Böylece Halide Edip Adıvar, Anadolu Ajansı'nın isim annesi olmuştur. Halide Hanım, 5 Nisan 1920'de Mustafa Kemal Paşa ile Ankara'da, günümüzde müze olarak kullanılan istasyon binasında, ajans konusunda yaptıkları görüşmeyi, "Türk'ün Ateşle İmtihanı" adlı eserinde şöyle anlatır: *"Yunus Nadi Bey'le yolda konuştuğumuz ajans sorununu Paşa'ya açtım. Yunus Nadi Bey'le buna Anadolu Ajansı olarak başlamayı konuştuğumuzu anlattım. İsteklerimiz, bu ajansın haberlerini telgrafhanesi olan her yere göndermek ve olmayan yerlerde de camilere ilan halinde yapıştırmaktı. Bundan başka, dünyanın ne düşündüğünü anlamak için İngilizce ve Fransızca gazetelerin en önemlilerini getirtmekti. Bu noktalar üzerine anlaştıktan sonra, ben bir yazı makinesi lazım olduğunu söylediğim zaman, Mustafa Kemal Paşa, Osmanlı Bankası'ndan bulacağını vaat etti."* Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 23 Nisan 1920'de açılışından 17 gün önce kurulan Anadolu Ajansı, böylece, yeni ve genç Türk Devleti'nin "ilk millî kurumu" olma onurunu kazanmıştır.

Ulusal Kurtuluş Savaşı sırasında çok önemli görevler üstlenen Anadolu Ajansı, haber bültenlerini, telgraf imkânı olan yerlere ulaştırmanın yanı sıra, işgal altında yanıp yıkılmış Anadolu'nun uzak köşelerine, at sırtındaki görevliler yardımıyla ulaştırmıştır. Anadolu Ajansı'nın yayımladığı bültenler, hem Ankara'daki gelişmeleri Türk halkına duyurarak millî şuurun şahlanmasında etkin rol oynadı, hem de Anadolu ihtilalinin haklı sesini tüm dünyaya duyurdu.

Büyük Önder Atatürk, vatanın düşman işgalinden kurtarılması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra, Anadolu Ajansı'ndan övgüyle söz etti. Büyük Önder, Anadolu Ajansı'nın yeni hedefini şöyle belirlemiştir: *"Anadolu Ajansı, Türkiye'nin sesini bütün dünyaya duyuracaktır."* Anadolu Ajansı, Cumhuriyet'in kurulmasından hemen sonra, genç Türk Devleti'nin ilk anonim şirketlerinden biri olarak yeniden yapılanmış, Atatürk'ün talimatıyla 1 Mart 1925'te *"anonim şirket"* statüsü kazanmıştır. Anadolu Ajansı'nın her biri Millî Mücadele'de önemli rol oynamış kurucuları şunlardır:

Kars Mebusu:	Ahmet AĞAOĞLU,
Siirt Mebusu:	Mahmut SOYDAN,
Mardin Mebusu:	Yakup Kadri KARAOSMANOĞLU
Karahisar Mebusu:	Ruşen Eşref ÜNAYDIN,
Bolu Mebusu:	Falih Rıfkı ATAY, Tevfik KOPERLER ve Hikmet BAYUR
İlk Genel Müdür:	Alaaddin Bey
İstanbul Mümessili:	E. Hidayet AKIMSAR
Edirne Mümessili:	Enver NURETTİN
Başmuharrir:	Kemalettin KAMU

6 Nisan 1920'de Osmanlı Bankası'ndan sağlanan bir-iki yazı makinesi ile yola çıkan Anadolu Ajansı, bugün dünyanın en modern teknolojisine sahip haber ajansları arasında yer almaktadır. 1940'lı yıllarda teleks kullanmaya başlayan Anadolu Ajansı, 1986'da bilgisayar çağına adım atmıştır. Anadolu Ajansı'nın tüm yurtiçi ve yutdışı temsilciliklerini kapsayan bilgisayar ağı, 2000'li yılların teknolojisine kavuşmuş bulunmaktadır.

Anadolu Ajansı, fotoğraf hizmeti alanında da, bugün en

ileri teknolojiyi uygulayan dört büyük ajanstan biri olma özelliğini taşımaktadır. Bilgisayar sistemi aracılığıyla her gün abonelere 100'ü aşkın fotoğrafı büyük bir hızla ulaştırmaktadır. Merkezi Ankara'da bulunan Anadolu Ajansı, Genel Müdürlük birimleri dışında, yurt içinde 22 Bölge ve Büro Müdürlüğü ile hizmet vermektedir.

İstanbul, İzmir, Adana, Bursa, Antalya, Konya, Trabzon, Diyarbakır, Erzurum, Eskişehir, Samsun, Gaziantep, Kayseri, Zonguldak, Kocaeli, Edirne, Sivas, Şanlıurfa, Van, Çanakkale, Aydın, Bitlis illerinin yanı sıra ajansın, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde, Ankara Esenboğa Havaalanı'nda ve Adliye Sarayı'nda, İstanbul'da ise Atatürk Hava Limanı ve Kadıköy'de büroları bulunmaktadır.

Anadolu Ajansı'nın aynı zamanda Almatı, Aşkabat, Amsterdam, Atina, Bağdat, Bakü, Belgrad, Berlin, Brüksel, Chicago, Lefkoşa, Londra, Moskova, New York, Roma, Sofya, Strasbourg, Tahran, Taşkent, Üsküp, Washington gibi pek çok büyük dünya kentinde yurtdışı temsilcilikleri vardır.

Uluslararası ilişkilere büyük önem veren Anadolu Ajansı, Asya Pasifik Haber Ajansları Birliği (Oana) ile Avrupa Ajanslar Birliği (Eapa) üyesidir. Ayrıca Akdeniz'de Kıyısı Bulunan Ülkeler Haber Ajansları Birliği (Aman), Türkçe Konuşan Ülkeler Haber Ajansları Birliği (Tka), Ekonomik İşbirliği Üyesi Ülkeler Haber Ajansları Birliği (Econa) ile Balkan Ülkeleri Haber Ajansları Birliği (Abna)'nin kurucuları arasında bulunmaktadır.

80 yıl önce basit bir teksir makinesi ile hizmete başlayan Anadolu Ajansı, bugün uydu aracılığıyla yayın yaparak uzayı kucaklamayı amaçlamaktadır. Anadolu Ajansı'nın 81 yılda katettiği büyük mesafe, önümüzdeki yıllarda sağlayacağı başarıların güvencesidir.

▮ Anka (Ankara Haber Ajansı)

Anka Ajansı, ülkemizdeki çok sesli haberciliğe katkıda bulunmak amacıyla 1972 yılında gazeteci ve siyasetçi Altan

Öymen tarafından kurulmuştur. Özgür ve bağımsız habercilik yaparak sağlıklı ve tarafsız kamuoyu oluşturmaya özen gösteren Anka Ajansı, medyada ekonomik bağımsızlığa önem vermektedir. Yaşama gücünü abonelerinden alan ajans, öz kaynaklarını geliştirerek çalışmayı öngörmektedir.

Ajansın kurucusu Altan Öymen, 1977 yılında politikaya girince, ajansla tüm ilişkilerini kesmiştir. Yönetimi, çekirdek kadrodan Müşerref Hekimoğlu üstlenmiş ve bir anonim şirket kurarak çalışanların da yönetime katılmasını sağlamıştır. Ama mesleğe özgü nedenlerle kadrodaki değişiklikler önlenememiştir. Dünyadaki birçok ajans gibi Anka da Türk basınında bir okul olma özelliği taşımaktadır. Yetişmiş kadroları başka gazetelere transfer olmaktadır. Türk basınının kilit noktalarında çalışanlar arasında, Anka kökenli genel yayın müdürleri, başyazarlar, köşe yazarları, haber yöneticileri, temsilciler bulunmaktadır. Parlamentoda Anka kökenli milletvekilleri vardır. Anka'nın yönetimini bir genel müdür, yazı işleri müdürü, istihbarat ve değişik kolların şeflerinden oluşan bir kurul yürütmektedir.

Anka Ajansı'nda çalışmalar 4 dalda yoğunlaşmaktadır: Temel haber bülteni, günlük Türkçe ekonomik bülten, haftalık İngilizce ekonomik bülten, dış yayınlar.

Özgür ve bağımsız haber kuruluşu olarak ürettiği haberler nedeniyle Anka'ya ilgi giderek artmaktadır. Ajans, Avrupa ve Amerika'lı haber kuruluşları ile işbirliği yaparak yayın alanını genişletmiştir. Dünyadaki gelişmeler, bölgemizde, ülkemizde basın alanında yaşanan olaylar nedeniyle özgür ve bağımsız bir ajansın varlığı giderek önem kazanmaktadır.

Anka Haber Ajansı, abonelerine, günlük temel haber bülteni, günlük ekonomi bülteni, haftalık İngilizce ekonomi ve finans bülteni, radyo haberleri, internet ve özel dosyalar şeklinde değişik başlıklar altında haber hizmeti sunmaktadır.

▌CHA (Cihan Haber Ajansı)

1 Ocak 1994'te yayın hayatına başlayarak, kısa zamanda tüm basın yayın organlarına 24 saat yazılı ve görüntülü haber servisi veren Cihan Haber Ajansı, data, up-link ve canlı yayın hizmetleriyle görsel medya kuruluşlarına teknik altyapı desteği de veren, büyük bir haber ajansı haline gelmiştir. Türkiye ve tüm dünyayı geniş muhabir ağıyla saran CHA, gelişmiş teknolojiye sahip altyapısı ve deneyimli ekibiyle abonelerine haber, fotoğraf ve görüntü hizmetini hiç aksatmadan sürdürmektedir.

"Haber nerede, CHA oradadır" anlayışıyla yola çıkan CHA, Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de bulunan yayın ve teknik ekibinin dışında, diğer Orta Asya ve Balkan ülkeleri ile Avrupa ve Güney Amerika'da muhabir bulunduran büyük bir haber ajansı unvanını elinde bulundurmaktadır. Dünyanın dört bir yanına dağılmış CHA muhabirleri, telefon bağlantılarıyla yazılı ve görsel medyanın her an hizmetindedir. "Doğru, eksiksiz ve hızlı haber" ilkesinden taviz vermeyen CHA, yetişmiş muhabir ve kameramanlarıyla derlediği yazılı ve görsel haberlerini Türkiye'nin önde gelen birçok medya grubuna düzenli olarak ulaştırmaktadır.

Cihan Haber Ajansı'nın Türkiye'deki yüzlerce muhabiri, ellerindeki dijital fotoğraf makineleri ile çektikleri fotoğrafları anında abonelerine ulaştırmaktadır. CHA Türkiye'nin yanı sıra Avrupa, Orta Asya ve Ortadoğu'da yayın yapan medya kuruluşlarına hizmet sunmaktadır. CHA, hazırladığı görüntülü haberleri uydu aracılığıyla abonelerine anında geçmektedir.

Yetişmiş habercileriyle Türkiye gündemini oluşturmaya yardım eden CHA, politika, ekonomi, spor, doğal afetler ve sosyal gelişmeler ile ilgili yüzlerce habere imza atmaktadır. EUTELSAT ve TURKSAT uyduları üzerindeki kendine ait transponderleri ile yerli ve yabancı kuruluşlara canlı yayın, kamera ve kameraman, montaj, kurgu ve lojistik destek servisi vermekte, onlara bu imkânları kiralamaktadır.

Türkiye'nin iç ve dış politik gelişmelerini içeren İngilizce ve Arapça haberler ile sadece yayın kuruluşlarına hizmet vermekle kalmayan CHA, özel haber servisleriyle büyükelçiliklere ve çeşitli misyon temsilciliklerine de haber sunmaktadır. CHA, görüntülü haber servisi ile Türkiye, Almanya ve Arap televizyonlarına abonelik hizmeti vermekte, abonelerine günde ortalama 70-80 görüntülü haber ulaştırmaktadır. DVC/pro ve Betacam Sp sistemlerini destekleyen dijital montaj imkânlarıyla yerli ve yabancı kanalların kurgu ihtiyaçlarını da karşılamaktadır.

CHA Dış Haberler Servisi 74 ülkede yaklaşık 150 muhabirle görüntülü ve fotoğraflı haber takibi yapmaktadır. 100'ü görüntülü, 450'si yazılı ve 75'i fotoğraflı olmak üzere, ayda ortalama 625 haber kullanıma sunulmaktadır. CHA muhabirleri, ülkelerindeki önemli olaylarda, çeşitli televizyonlara yaptıkları canlı yayın bağlantıları ile kamuoyunu aydınlatmaktadır. Öte yandan Arapça Haberler Servisi olarak, aralarında Küveyt, Mısır, Suudi Arabistan, Umman, Yemen, İngiltere, Ürdün, Suriye, Irak'ın da bulunduğu 14 ülkeye haber geçmektedir. 6 adet canlı yayın aracı ve flyaway uplink sistemi ile bulunduğu bölgelerde sıcak haber akışını kesintisiz sağlamaktadır.

▪ İHA (İhlas Haber Ajansı)

İhlas Holding bünyesinde bulunan İhlas Haber Ajansı, yazılı, görüntülü, fotoğraflı haberlerin toplanması ve aktarılmasında, 1993'ten beri liderliğini sürdürmektedir. Avrupa, Amerika, Kafkasya, Ortadoğu ve Rusya'dan en sıcak haberleri abonelerine anında ulaştıran İHA, habercilik alanındaki tartışmasız başarısıyla ülkemizdeki birçok yerel gazete, TV ve radyonun yanı sıra Türkiye'nin ve dünyanın en büyük gazetelerine, radyo ve televizyonlarına da abonelik hizmetleri vermektedir. Türkiye'nin en büyük medya grubunun üyesi olan İHA, modern teknolojik imkânları ve profesyonel ekibi ile her gün çalışmakta olan bir ajanstır. Çatısı altında, Türkiye'nin dört bir yanına yayılmış 90 büro; İstanbul, Ankara, İzmir, Adana, Bursa, Antalya, Kayseri, Konya, Sakarya, Samsun, Trabzon, Erzurum, Van ve Diyarbakır olmak üzere

14 Bölge Haber Merkezi toplanmıştır. Yurt dışında da, Avrupa (Frankfurt), Ortadoğu (Kudüs), Orta Asya (Bakü), Amerika (Washington) ve Uzakdoğu (Hong Kong) Bölge Haber Merkezlerine bağlı olarak 40 bürosu bulunmaktadır. İhlas Haber Ajansı haber ağının tüm birimleri, zamana karşı yarışarak haber toplamakta ve bu haberleri abonelerine en hızlı şekilde ulaştırmaktadır. Tüm İhlas Haber Ajansı büroları, fotoğraflı ve yazılı haberleri, bilgisayar ortamında, merkeze anında gönderebilmektedir. Bunun yanında Türkiye'nin dört bir köşesindeki serbest muhabirler aracılığıyla da sürekli haber akışı sağlanmaktadır. Ajans, klasik fotoğraf makinelerinin yanında 120 adet dijital fotoğraf makinesi ile hizmet vermektedir.

Ankara, İzmir, Adana, Bursa, Antalya, Kayseri, Sakarya, Samsun, Trabzon, Erzurum, Van ve Diyarbakır Bölge Haber Merkezleri, uydu ve hızlı data hatlarıyla merkeze bağlıdır. Bürolardan bu merkezlere toplanan görüntüler, İhlas Haber Ajansı merkezine anında geçilmektedir. 50 adedi Betacam, 160 adedi dijital olmak üzere 350 adet kamera, yurtiçi ve yurtdışı bürolarda hizmet vermektedir.

Toplanan haberler merkezde değerlendirilmekte ve yayımlanmış ISO 9001 Kalite Sistemi dokümantasyonuna uygun olarak işlemden geçirilmektedir. Yazılı ve görüntülü haber gündemine alınan haber metinleri, fotoğraflar ve görüntüler, İhlas Haber Ajansı abonelerine uydu aracılığıyla anında geçilmektedir.

İhlas Haber Ajansı, olay yerine yönlendirilmek üzere ikisi merkezde hazır bekletilen, diğerleri Frankfurt (Almanya), Bağdat (Irak) ve İsrail'de (Kudüs) bulundurulan toplam 5 adet canlı yayın aracı, 2 adet sabit ve 1 adet flyaway uplink sistemi ile Türkiye, Avrupa, Ortadoğu, Kafkaslar ve Orta Asya'dan sıcak haber akışını kesintisiz sağlamaktadır.

ULUSLARARASI BASINDAKİ HABER FOTOĞRAFI AJANSLARI

Geçtiğimiz yüzyılın ortalarında, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ve Kuzey Amerika'da haber ajanslarının kurulmasında ekonomik nedenler belirleyici olmuştur. Elle yazılmış ticari haber mektupları, bazen yine elle çoğaltılarak ortalıkta dolaştırılmıştır. Ticaret ve sermaye aleminde, iyi ve zamanında gelen haber, üretim kadar önem kazanmaya başlamış, dolayısıyla hızla habere ulaşmak için bedel ödemeye hazır çevreler oluşmuştur. Bunların sayısı arttıkça, haberin daha geniş alanlara yayılmasının da kâr getirici bir girişim olabileceği fark edilmiştir. *Haber ajansı* adını verdiğimiz kurumlar bu gereksinimin ürünüdür.

Haber toplamak ve geniş alanlara yaymak, oldukça masraflı bir çalışmadır. Her gazetenin, dünyanın çeşitli yerlerinde meydana gelen olaylar için ayrı ayrı muhabir göndermesi masrafını, haber ajansları ortadan kaldırmıştır. Haber ajansları, haberlerini sürekli çalışan bir endüstriye, gazetelere, radyo ve televizyon kuruluşlarına gönderirler. Haberleri alan medya kuruluşları ise olaylar hakkındaki bilgileri kamuoyuna ulaştırırlar. Haber ajansları, medyayı siyasi, ekonomik, kültürel yaşamla ilgili gelişmeler; spor karşılaşmaları; bilim ve teknikteki yeni buluşlar; kazalar ve cinayetler gibi gelişen olaylar hakkında bilgilendirirler.

Ancak uluslararası haber akışı rekabetinde ortaya çıkan gerginlikler, haber ajansları tanımının, 1953 yılında UNESCO tarafından yapılan tanım doğrultusunda yorumlanmasını gerektirmiştir. UNESCO'ya göre, haber ajansları sadece herkesi ilgilendiren ilgi çekici olaylar hakkındaki bilgilerin pasif toplayıcısı değildirler. Aynı zamanda, olayı her yönüyle aydınlatmayı amaçlayan aktif gazeteci sorumluluğuna da sahip olan kuruluşlardır. Çeşitli çevrelere hizmet veren bu kuruluşlar, meydana gelen günlük olaylara partiler üstü bir bakış açısıyla yaklaşırlar. Bu tanımlama, uluslararası haber ajansları-

nın çoğulculuğu sağlamaları anlamına gelmektedir. Çoğulculuk ise uluslararası haber ajanslarının objektif olmak için ciddi bir çaba göstermeleri ile mümkündür. Jeremy Tunstall, uluslararası haber ajanslarının haberleri ticari bir malzeme olarak gördüklerini belirterek, bu ajanslar için *"kamu enflasyonunun özel toptancıları"* tanımını kullanmaktadır.

Batılı ülkelerin kuruluşları olduğu için haber toplama ve yayma işinde, bağlı oldukları ülkelerin görüşleri ya da talepleri doğrultusunda çalıştıkları gerekçesiyle eleştirilen, organizasyonlarının büyüklüğü ve işlevlerinin boyutu nedeniyle alternatifsiz çalışmalarını sürdüren uluslararası haber ajansları şunlardır: ABD merkezli Associated Press (AP) ve United Press International (UPI); İngiltere merkezli Reuters; Fransa'ya ait olan Agence France Presse (AFP) ve eski Sovyetler Birliği'nin TASS haber ajansı. Bunlar, dünyanın her tarafında haber ağına sahip kuruluşlardır. TASS, uzun yıllar eski Sovyetler Birliği'nin resmi sesi olarak görülmüş, bütçesini devletten alması nedeniyle farklı bir grupta değerlendirilmiştir. Yine de haber toplama ve dağıtma açısından uluslararası haber ajansları içinde yer almıştır. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra, 1991 yılında INTER-TASS adını alan ajans, etkinliğini kaybetmemiştir.

Avrupa, geçtiğimiz yüzyılda, dünyaya haber dağıtmada liderliği elinde tutmuştur. II. Dünya Savaşı sonrasında, 1945-1980 döneminde ise liderliği ABD eline geçirmiştir. Vietnam Savaşı da ABD'nin liderlikte kalmasına etken olmuştur. Bunu sağlayan haber ajansları AP ve UPI'dir. Beyaz Saray ve Amerikan Dış Politikası hikâyeleriyle liderliğini taçlandırmıştır. *Los Angeles Times, Wall Street Journal ve Washington Post* gibi güçlü gazetelerin yardımıyla global ekonomi haberlerinde de AP ve UPI etkili olmuştur. 1980'li yılların ortalarına kadar Avrupa'da Reuters ve AFP, ABD'de ise AP ve UPI etkinliği bölgesel olarak paylaşmışlardır. Ancak 1980'lerin ortalarından itibaren ABD'de UPI, Avrupa'da AFP yarışta giderek güç kaybetmeye başladılar. Günümüzde ABD'de AP, Avrupa'da Reuters yarışı sürdürmektedir. Uluslararası haber ajanslarının tümü dünyanın değişik bölgelerin-

de bürolara sahiptir ve günün 24 saati abonelerine haber ve haber malzemesi iletirler. Dünya haber trafiğinin ortalama yüzde 80'ini yönlendirirler.

Her medya kuruluşunun, dünyadaki küreselleşme eğiliminden etkilenerek bilgi akışı için dış bürolar açması, oldukça masraflı bir çabadır. Özellikle TV kuruluşlarında, yoğun teknoloji kullanıldığı dikkate alınırsa, bu harcamalar çok yüklü hale gelmiştir. Örneğin TV kanalları için çalışan bir dış büronun yıllık harcaması 2 milyon doları bulur. Oysa uluslararası haber ajansları, aboneleri olan binlerce medya kuruluşunun aldıkları haberleri abone ücreti karşılığında geçerek, bu organizasyonları, dış haber büroları açıp ilk elden bilgiye ulaşmanın masraflarından kurtarırlar. Fakat uluslararası haber ajanslarının çalışmalarını tartışılır kılan, gerektiğinde (bağlı oldukları ülkelerin politik çıkarlarına ters düştüğünde) haberde objektiflik kuralını göz ardı edebilmeleri, bazı bilgileri de görmezlikten gelebilmeleridir. Belçikalı Şef Redaktör R. Clausse, dünyanın resminin uluslararası haber ajansları tarafından çizildiği, bazen de yanlış çizildiği görüşündedir. Zürih Uluslararası Basın Enstitüsü tarafından yapılan bir araştırma, dünyanın dört bir yanını izleyen haber ajanslarının sadece güçlü devletlerden ve onların örgütlerinden söz ettiklerini ortaya koymuştur. İmtiyazlı ülkelerin ve örgütlerin haberleri, verdikleri kararlar, tutumları ve sorunları, haber ajanslarının sundukları haberlerin çoğunluğunu oluşturur. Ayrıca uluslararası haber ajanslarının eleştirilen başka yönleri de, isimlerini tüm dünyaya duyurabilmek amacıyla sansasyonel haberlere ilgi göstermeleri, politikaya ilişkin haberleri ön plana çıkarmaları, haber kaynaklarının büyük şehirlerde toplanmasıdır. Bu nedenlerle, pek çok gerçeğin, ajanslar tarafından göz ardı edildiği iddia edilir.

1967-1973 yılları arasında Portekiz sömürgelerinde yaşayan İspanyol misyoner Peter Berenguer'in, verilen haberlerin doğruluğu konusunda şüpheleri artmıştır. Berenguer, Ağustos 1973 tarihinde Madagaskar'da Portekiz birlikleri tarafından öldürülen 42 Afrikalı'nın isim listesini açıklayarak batı kamuoyuna madalyonun öteki yüzünü göstermiştir. Mis-

yonerin yaptığı bu açıklamalar üzerine yapılan araştırmalarda, Mozambik'teki Wiriyomu, Juwau ve Chawolo adlı köylerde, 1972 yılında, yine Portekiz birlikleri tarafından yaklaşık 400 Afrikalının katledildikleri ortaya çıkarılmıştır. Daha sonra Birleşmiş Milletler, yaptığı resmi bir açıklama ile Portekiz'in ayaklanmayı bastırmak için yaptığı katliamı dünyaya duyurmuştur. Ancak, AFP ve Reuters, Portekiz'deki çıkar ilişkileri nedeniyle, Portekizlilerin katliamını dünyaya duyurmamışlardır.

Haber ajanslarının ne kadar güçlü ve başarılı oldukları, abonelerine bir günde geçtikleri sözcük sayısı ile ölçülür. Başarı birimi, *gün/sözcük* sayısıdır. Uluslararası haber ajanslarının bir günde geçtikleri sözcük sayısı milyonlarla telaffuz edilir.

Ancak ajansların böyle bir başarı göstergesi ile tanımlanmaları tartışılır bir olgudur. Nitekim kullanılan sözcük sayısının artması, haber niteliğinin düşmesine neden olabilir. Çünkü haberlerin etki gücü, sözcük sayısına endeksli değildir.

Dünyanın bazı bölgelerinde daha baskın olmakla birlikte, dünyanın her tarafından haber toplayan ve dağıtan uluslararası haber ajansları, haber bültenlerinin yanı sıra abonelerine fotoğraf dahil geniş hizmetler sunarlar. Dünyadaki iletişim ağında görev yerleri belli olan haber ajansları, çoğunlukla haber ve görüntü geçerler.

Ancak bazı ajanslar, sadece fotoğraf amaçlı olarak çalışırlar. Dünyanın çeşitli bölgelerindeki herhangi bir haberden anında haber alarak, o bölgede ya da oraya en yakın bölgede bulunan anlaşmalı fotoğrafçılarını harekete geçirerek kısa zamanda tüm haber merkezlerine fotoğraf geçmeye başlarlar. Bu ajanslar, haber amaçlı ajanslar kadar çok sayıda değildir.

Dünyada bu amaçla çalışan ciddi kurumların sayısı bir elin parmakları ile sayılacak kadar azdır.

Sipa Press

Ünlü Türk haber fotoğrafçısı Gökşin Sipahioğlu tarafından 1966 yılında kurulmuştur. Ajansın adı Gökşin Sipahioğlu'nun soyadının ilk dört harfinden oluşmuştur. Sipahioğlu, çok kısa bir sürede Sipa Press'i Fransa magazin ve gazete pazarında, Gamına ve Sygma ajansları ile yarışabilecek kadar güçlü bir ajans haline getirmiştir. Dünya basınında son 30 yıldır yayınlanan en önemli olayların fotoğraflarında hep Sipa Press'ten yararlanılmıştır. Sipa Press, dünyanın bütün köşelerinden hazırlanmış, özellikle haber konusunda katı bir arşive sahip dünyadaki ender ajanslardan biridir ve 35 yıldır bu işin öncülüğünü yapmaktadır. Dünyaya farklı bir bakış açısı ile global istekleri dünyada bir numara olmuştur. Hatta haber dalındaki ajanslar arasında, Bill Gates ile neredeyse rekabete girebilecek kadar muhteşem bilgisayar teknolojisi ile 2000 m^2 genişliğinde, 2000 dokümanı bulunan bir imaj bankası vardır. Sipahioğlu'nun 120 kişilik ekibi ile oluşturduğu 20 milyonluk arşivi dia ve baskılardan oluşmaktadır. Aynı zamanda Gökşin Sipahioğlu'nun eşi de olan Amerikalı Phyllis Springer, Sipa'nın editörüdür. Sipahioğlu, 2001 yılına kadar, ajansın hem sahipliğini, hem yöneticiliğini yapma başarısını göstermiştir. 2001'de Ajansı bir Fransız firmasına devreden Sipahioğlu, halen ajansın yöneticiliğini yapmaktadır.

Sygma Photo

Sygma Fotoğraf Ajansı, 1960 yılında New York'ta kurulmuş, aynı zamanda Paris'te şubesi bulunan uluslararası saygınlığa sahip bir fotoğraf ajansıdır. Sygma Fotoğraf Ajansı'nın fotoğrafçıları dünyada yankı uyandıran dikkate değer fotoğraf hikâyeleri üretirler. Dünyaya yayılmış birçok yayınevi, gazete ve magazin dergileri, bunları ajanstan satın alarak yayımlarlar. Bu hikâyeler çoğunlukla sık sık gidilmeyen, keşfedilmemiş yerlere aittir. Sygma Fotoğraf Ajansı belli periyotlar ile ajansa bağlı olarak çalışan fotoğrafçıların o güne kadar yapmış oldukları çalışmalardan oluşan sergiler düzenlemektedir. Bu sergiler, haber fotoğrafçılığının gücünü anlatm ak açısından önemlidir ve ilgiyle beklenir. Bu alanda söz sahibi olan insanlar da bunu kabul ederler. Sygma Fotoğraf Ajansı'nın haber merkezi, konuları tamamen depolitize bir

şekilde, objektif olarak işlerler. Zaten haber fotoğrafçılığının da esası budur. Bu çalışmalar, genelde ajans fotoğrafçılığının ortak ürünüdürler. Aynı zamanda bu çalışmalar her zaman için şovdan uzaktır. Dolayısıyla *Geo, Stern, National Geographic gibi*, saygınlığı dünyaca kabul görmüş dergiler tarafından kullanılırlar.

■ Magnum Photos

İkinci Dünya Savaşı sonrasında geride sadece kan, gözyaşı ve yıkık şehirler kalmıştır. Yaşam devam etmektedir. Ancak bu geride kalanlar hakkında insanların tepkisi nedir? Bu soruların cevaplarının peşinde koşan dört fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour ve George Rodger, savaştan iki yıl sonra bugün dünyanın en saygın fotoğraf ajanslarından biri olan Magnum Photos'u kurdular. Aynı çatı altında hem profesyonel, hem de bir üyelik kulübü barındırmayı amaçlamışlardır. Magnum fotoğrafçıları, bir sanatçı, bir insan, bir muhabir gibi birbirlerinden bağımsız olarak, objektif bir gözle gördüklerini fotoğraf karesine yerleştirmişlerdir. İlk kez 1947 yılının Nisan ayında New York Modern Sanatlar Müzesi'nin restoranında toplantılarını yapan Magnum kurucularının dördü de, savaş sırasında duygusal ve fiziksel sarsıntılar yaşamışlardır. Bergen-Belsen'in kurtuluşu ve hava saldırısı fotoğrafları ile ünlenen Rodger, Burma'da Japonların elinden kurtulmak için bambu ormanlarında 300 mil yürümek zorunda kalmış, kendini toplama kamplarında "ölüleri etkileyici kompozisyonları içine yerleştirme" uğraşıyla başbaşa bulduktan sonra, savaş fotoğrafçılığını sonsuza dek bırakmıştır. Henry Cartier-Bresson ise savaşın büyük bir kısmını Almanlar'ın elinde esir olarak geçirmiş ve üçüncü denemesinde kaçmayı başararak Fransız Direniş Örgütü'ne sığınmıştır.

Polonya doğumlu olan David Seymour'un ailesini Naziler öldürmüştür. İspanya İç Savaşı'ndan itibaren ismi savaş fotoğrafçılığı ile anılan Macar Capa, müttefiklerin 6 Haziran 1944 günü Kuzey Fransa'ya yaptıkları çıkarmanın sembolü haline gelen o bulanık fotoğrafları çekmiştir. İlk başlarda Paris ve New York'ta iki bürosu bulunan, yakın zamanlarda

bunlara Londra ve Tokyo bürolarını ekleyen ajans, pratikteki geleneksel uygulamalardan iki noktada ayrılmıştır. Yardımcı kurucular Maria Gisner ve Rita Vandiert de dahil olmak üzere, tüm kurucular, ajans bünyesindeki fotoğrafçıları yönetmek yerine onlara destek olmuş ve fotoğrafların yayın haklarını dergiler değil, fotoğrafçılar ellerinde bulundurmuştur. Bu uygulamaya göre bir fotoğrafçı, çektiği fotoğraflarla herhangi bir yerdeki kıtlığı görüntülediğinde, bunu *Life* dergisinde yayımlatabilir, ajans aynı fotoğrafı başka dergilere satabilir ve fotoğrafçının kendi özel projeleri de olsa, gelecek projelerine destek olmak üzere ona yayın ücreti ödetebilirdi. O dönemde fotoğrafçıların önemli bir avantajı vardır. Televizyon henüz yaygın bir iletişim aracı haline gelmemiş ve dünyanın büyük bir kısmı fotoğrafçılar tarafından görüntülenmemiştir. Bunun farkında olan fotoğrafçıların gittikleri her yerde çektikleri fotoğraflar dergiler tarafından kapışılmıştır. George Rodger, o günlerden 45 yıl sonra bile, savaş sonrasında Afrika'ya yapmış olduğu bir geziye ait fotoğraflardan, ayda ortalama bir satış gerçekleştirmiştir. Magnum kurucuları ve onları takip eden fotoğrafçılar, fotoğrafçının misyonunun, çağının olaylarını formüle edilmiş şekillerde kaydetmekten öte bir şey olması gerektiğine inanmışlardır. Robert Capa, bir fotoğrafın kötü oluşunu, fotoğrafçının çektiğine yeterince yakın olmamasına bağlar. Magnum fotoğrafçıları, her zaman, fotoğraflarını çektikleri olay veya kişilere yakın olmuşlardır. Açlık çeken insanların çatlamış derilerine ve derilerindeki yaralara; Amerikan ordusunun hırlayan köpeğinin azı dişlerine; inançlarına karşı gelmemek için yüzünü örten Faslı kadına yakın oldukları gibi.

İspanya İç Savaşı'nda çektiği empatik fotoğraflarla ünlenen Capa, savaşın asker ve siviller üzerindeki kalıcı etkisini o kadar ustaca görüntülemiştir ki, 1938 yılında 25 yaşına girmek üzereyken, *Time* dergisi tarafından, başlıca amaçları bir araya getirdikleri gerçekleri kameralarıyla anlatmaya çalışan yaklaşık yarım düzine fotoğrafçı arasında gösterilmiştir. Öte yandan Cartier-Bresson'un daha farklı bir bakış açısı vardır; kendi tanımlamasıyla "gözle görülen maddelerin organik koordinasyonu", yani birbirinden kopuk anlar arasında görsel

bir tutarlılık bulma peşinde koşmuştur. Bir öykü anlatmaktan sakınan ve görsel bir geometriyi barındıran Cartier-Bresson fotoğrafları, ait oldukları bütünü görmenin yakınlık ve karmaşasını vurgulamıştır.

İsveç doğumlu Werner Bischof ve Avusturyalı fotoğrafçı Ernst Haas, kurucularından sonraki ilk Magnum üyeleri olmuşlardır. Her iki fotoğrafçının da, muhabirin rolü ile ilgili sorunları vardır. Bischof, Hindistan'da yaşanan kıtlık üzerine yaptığı çalışmaların medyanın ilgisizliğiyle karşılaşması üzerine düş kırıklığına uğramıştır. Haas ise, kısa bir süre Avrupa'da savaş sonrası yaşanan tahribat konulu çalışmalar yaptıktan sonra, renk ve hareket konuları üzerinde yoğunlaşmış, vitrinler, kaldırımlar, yansımalar gibi detaylar ve parlak soyut, yarı saydam renklerle görüntüler peşinde koşmuştur.

Haas, 1960 yılında yayımlanan bir yazısında şöyle demiştir: *"Yeni şeylerin fotoğrafını çekmekle ilgilenmiyorum artık; beni sadece yeni bir gözle görmek ilgilendiriyor. Böylece, bir ressamın sıkıntılarına sahip bir fotoğrafçı oluyorum; amacım ise kameranın sınırlarını bulup onu aşmak."* Kuruluşunun ilk beş yılında Magnum'a Eva Arnold, Burt Glinn, Erich Hartmann, Erich Lessing, March Riboud, Dennis Stock ve Keyn Taconis gibi genç ve yetenekli birçok fotoğrafçı daha katılıyordu. Riboud, yaşam boyu sürdürdüğü yolculuklarının ilkinde Çin'e giderken, Arnold, siyah Müslümanlar'ın fotoğraflarından bir seri oluşturmuştur. Taconis de Cezayir Bağımsızlık Savaşı'nın fotoğraflarını çekmiştir. Magnum'un ilk on yılında kuruculardan Robert Capa ile David Seymour ve Werner Bishouf'un beklenmedik ölümleri, ajansı tam anlamıyla bir karışıklığa sürüklemiştir. Kimilerine göre bu noktadan sonra Magnum'un devam etmesi, ajansın geri kalan üyelerinin arkadaşlarının ölümlerine duydukları saygıdan kaynaklanıyordur. Kısa bir süre sonra Rene Burri, Cornell Capa, Elliot Erwitt ve İgne Morath da Magnum üyeleri arasındaki yerlerini almışlardır. Ajansın hızlı büyümesinin yanlış yollara sapılabileceği endişesini uyandırması üzerine, Cartier Bresson, 1962 yılında tüm Magnum fotoğrafçılarına seslendiği o unutulmaz memosunda, dünya üzerindeki görevlerini hatırlatmıştır: *"Herkese ha-*

tırlatmak istiyorum ki Magnum, kabiliyet ve yorumlamalarımıza dayanarak yaşadığımız dünyaya ve çağımıza tanıklık etmemizi kolaylaştırmak, hatta bizi buna mecbur etmek için kurulmuştur. Burada bu detaylara giremeyeceğim. Eğer dikkate değer bir olay gerçekleşiyorsa ve biz olayın yakınındaysak, ortaya konulmuş büyük bir para olmasa dahi, maddi rahatlık ve güvenliğimizi feda etmekten kaçınmadan, hepimiz objektiflerimizin önünde yaşanan gerçeklerle fotoğrafik olarak yüzleşmeliyiz. Aslımıza yapacağımız bir dönüş, kafalarımızı ve objektiflerimizi, etrafımızı çepeçevre saran bu yapay hayattan sıyırmamızı sağlayacaktır. Özellikle müşterilerin isteklerine bağlı kalarak yaptıklarımız karşısında hayretlerimi saklayamıyorum..."

Bresson'un bu notunu takiben birçok Magnum fotoğrafçısı bu "yapay" hayattan parlak bir şekilde yakasını sıyırmış ve yaşamın gerçeklerini keşfetmeye başlamıştır. Bruce Davidson'ın "East 100[th]" adlı çalışması, New York bloklarında yaşayan yoksul insanların yaşamları üzerine yapılmış olağandışı bir meditasyon olarak değerlendirilmiştir. Philip Jone Griffith'in 1971 yılında yayımladığı "Vietnam İnc." adlı kitabı, Amerika'nın Vietnam politikası üzerine alaycı bir bakış açısı getirmiş ve Josef Kudelka'nın "Gypsies" adlı çalışması, sadece büyüleyici portreleri ile hor görülen ve bir o kadar da korkulan bu insanlar üzerine sosyolojik bir döküman olarak beğeni toplamıştır. Davidson'un çalışması gibi her zaman toplumun göz ardı ettiği gruplar üzerine yapılmış derinlemesine incelemeler, Magnum'un uzmanlaştığı alanların başında gelmiştir. Martine Franck'ın yaşlılar, Leonardo Freed'in polisler ve suçlular, Jean Gaumy'nin balıkçılar ve mahkûmlar, Paul Fusco'nun evsizler, Mary Ellen Mark'ın psikiyatri kliniğindeki kadınlar üzerinde yaptığı çalışmalar gibi. Birçok Magnum fotoğrafçısı da, Grifits gibi, yaşadıkları yerlerden daha uzak yerleri belgelemiştir. Ian Berry, Güney Afrika'da yaşanan ırk ayrımını; Marc Ribaud Çin'i görüntülemiştir. Sonuçta, dünyanın bu en saygın fotoğraf ajansının, kurulduğu zamanki ilkelerine hâlâ sadık kalmaya adeta inat ettiğine, tanıklık etmekteyiz.

Black Star

1935'te Amerika'da kurulmuştur. Dünya çapında 350 fotoğrafçı ile çalışan, dünyanın en saygın fotoğraf ajansıdır. Black Star üç bölümden oluşur: Haber fotoğrafçılığı, ısmarlama fotoğrafçılık ve stok fotoğrafçılığı. Bütün fotoğrafçılarına büyük kolaylıklar sağlayan, onların tüm haklarına sonuna kadar sahip olan bu kurum, basit bir acenta değildir. Bu ajansın fotoğrafçıları, doğrudan fotoğraf editörleri ve grafikerler ile birlikte ortak hareket ederek istenen fotoğrafları çekerler. Dolayısıyla ajansın mantığında, koşulsuz müşteri memnuniyeti egemendir. Ajansın kurulduğu yıllarda, Amerika'da haber fotoğrafçılığı henüz bilinmezken Time Inc.'ın kurucusu Henry Luce bu konu ile ilgilendi ise de, konuyu bu ülkeye göre çok yeni bularak tereddüt etmiştir. Black Star kurucuları ve fotoğrafçıları, tecrübelerinden yola çıkarak *Life Magazine*'e yapıcı etkiler sağlamışlardır. Black Star rahatlık sağlayarak Avrupa ile ilişkilerine canlılık getirmiştir. Avrupalı fotoğrafçılar, hangi fotoğrafın değerli olabileceği, belli bir öyküyü anlatan bir fotoğraf serisinin nasıl oluşturulacağı gibi önemli deneyimleri edinmişlerdir. Haber fotoğrafçılığı olgunlaştıkça yeni fotoğraf hünerleri gelişmiş ve özel tekniklerin gelişmesine yol açmıştır. Bugün Black Star, dünyada haber fotoğrafçılığı konusunda liderliğini sürdürmektedir.

National Geographic Society

National Geographic Dergisi, yeryüzünün daha iyi tanınması konusundaki çalışmaları yanı sıra fotoğrafın gelişimine katkılarıyla da, 19. yüzyıla damgasını vurmuş, seçkin bir dergidir. Fotoğrafın doğuşundan beri var olan basın fotoğrafçılığı ve fotoğraf sanatı arasındaki ayrıma karşın, bu derginin fotoğraf sanatına olan etkisi yadsınamaz. *National Geographic* Derneği, 1888 yılında Gardiner Greene Hubbar tarafından, coğrafi bilginin artırılması ve yayılması amacıyla kurulmuştur. Derneğin 1897'de seçilen ikinci başkanı, telefonu icat etmiş olan Alexander Graham Bell'dir. Dr. Bell, o zamana dek amatör editörlerin çıkardığı dergiyi daha ilginç kılacak yeni bir editör aramaya başlamıştır. Bu amaçla bulduğu Gilbert Grosvenor, editörlük görevini tam elli beş yıl boyunca sürdürmüş ve tüm yaşamını, dergiye bugünkü kimliğini kazandırma yolunda harcamıştır.

Grosvenor, *National Geographic* dergisini, bir başvuru kitabı olarak raflarda tutulmaktan kurtarıp birçok insanın elinden bırakmadığı, popüler bir dergi haline getirmiştir. Derginin gelişmesindeki en büyük rolü, Grosvenor'un fotoğrafa getirdiği yeni bakış açısı oynamıştır. Grosvenor'un fotoğraf sevgisi, çocukluğunda, İstanbul'da tarih öğretmenliği yapmış babasının, İstanbul hakkında yazdığı ve fotoğraflarla süslediği kitabının hazırlanmasına yardım ettiği günlere dayanmaktadır. Fakat on dokuzuncu yüzyılın başlarında fotoğraf, diğer dergi editörlerince adeta hor görülmekte ve sınırlı ölçüde kullanılmaktadır. Bu önyargı yüzünden Grosvenor, 1904'te derginin on bir sayfasını Tibet fotoğraflarıyla doldurduğunda, kovulacağını sanmıştır. Ancak sayı çok beğenilmiş ve Grosvenor derginin yönetim kuruluna seçilmiştir. Böylece fotoğrafa verilen değer giderek artmaya başlamıştır. Derginin fotoğraf laboratuvarı ülkenin en iyilerinden biri haline gelmiş, burada yeni tekniklerin ve aletlerin kullanılması sağlanmıştır. Göreve gönderdiği fotoğrafçıların tümü için en üst düzeyde ekipman satın almaya özen göstermiştir. Ayrıca, kimi fotoğrafçıların kötü olarak nitelendirdiği ışık koşullarının, yağmurun, bulutların her zaman fotoğraf çekimini engelleyen etkenler olarak görülmemesinden yanadır; bu koşullarda çekilen fotoğrafların, parlak güneş ışığında çekilen bazılarından daha iyi olabileceğini savunmuştur. Nitekim onun bu görüşleri, bugünkü *National Geographic* fotoğraflarında da doğrulanmaktadır. *National Geographic*, her ne kadar fotoğrafı coğrafi yazıları destekleyen bir unsur olarak kullanmışsa da, fotoğrafı kendi başına da hem teknik, hem de artistik açıdan mükemmeli yakalamaya çalışan bir arayış olarak görmektedir. Bu nedenle *National Geographic*, fotoğraf sanatının tüm dünyada tanınması ve geliştirilmesinde büyük rol oynamıştır.

▌Film and Photo Leauge (Amerikan Fotoğraf Birliği)

Büyük ekonomik bunalımın başlamasından bir yıl önce, 1928 yılında New York'lu bir grup filmci ve fotoğrafçı, Film ve Fotoğraf Birliği (Film and Photo League) adlı derneği kurmuşlardır. Amaçları, ticari basında yer almayan toplumsal olayları -sokak gösterilerini, grevleri, çatışmaları vb. belgelemektir. 1936'da film grubunun ayrılması ile kuruluşun adı

Fotoğraf Birliği olarak değiştirilmiştir. Birlik belgesel çalışma ilkelerini, yayımladığı duyuruda şöyle açıklamıştır: *"Fotoğrafın son derece önemli bir toplumsal değeri vardır. Fotoğrafçıya, bugün yaşanılan dünyanın saptanılması görev ve sorumluluğu düşmektedir. Fotoğraf Birliği, Stieglitz, Strand, Abbott ve Weston'un yerleştirdiği geleneği izleyecektir. Fotoğraf, resimselci (pictorialist) anlayışın etkisinden çok çekmiştir. Birliğin amacı, fotoğraf makinesini, Amerika'yı belgeleyecek dürüst fotoğrafçıların eline yeniden teslim etmek olacaktır."*

Para sıkıntısı çeken kuruluşun üyeleri, aralarında topladıkları paralarla hem karanlık oda, hem sergi salonu, hem de sınıf ve toplantı salonu olarak kullanılacak biçimde düzenlenen bir çatı katını kiralarlar. Paul Strand, Berenice Abbot ve Margareth Bourke-White gibi ünlü fotoğrafçıları danışman olarak seçerler. Bulaşıcı heyecan, usta fotoğrafçıları da birliğe çeker. Roy Stryker, Edward Weston, Robert Capa, Dorothea Lange gibi ünlüler Birlik'te fotoğraflarını sergiler, konuşmalar yaparlar. Kısa Bir süre sonra "Fotoğraf Notları" (Phote Notes) adı verilen, belgesel fotoğraf sorunlarına yer veren, teksirle çoğaltılan bir bülten yayımlamaya başlarlar. Özgün yazıların, sergiler üzerine değerlendirmelerin, konuyla ilgili yazıların yeni basımlarının yayımlandığı bu bülten, parasız olarak galerilere, müzelere ve fotoğrafçılara dağıtılmaktadır. Üye sayısı artmakta olan dernekte ücretsiz olarak Henry Cartier-Bresson, Ansel Adams ve Lewis W. Hine gibi ünlülerin söyleyişleri izlenebilmektedir. 1940'ta ölen Lewis W. Hine çalışmalarının çoğunu Birlik'e bırakır.

Birlik'in önemli çalışması, fotoğraf tarihinin, tekniğinin ve estetiğinin öğretildiği Fotoğraf Okulu'dur. Okulun en önemli kursu da, Sid Grossman'ın yönettiği belgesel fotoğraf konusunda olanıdır. Onun yıpratıcı eleştirilerine dayanıp kursu tamamlayabilen öğrenciler, daha sonra onu "fotoğraf heyecanını kamçılayan büyük öğretmen" olarak niteleyeceklerdir. Belgesel fotoğraf atölyesine katılanlar, grup projeleri gerçekleştirmek için Manhattan çevresinde görevlendirilirler. Bir broşürlerinde bahsedildiği gibi New York sokakları Birlik'in en önemli stüdyolarıdır. Kenar mahallelerden gelen

birçok öğrenci, fotoğraflarında, içinde yetiştikleri ortamın duyarlılıklarını aktarabilmiştir. Bu çalışmalarının sonunda, "Fotoğraf Birliği Belgeleri" adı verilen bir dizi fotoğraf ortaya çıkmıştır.

Birlik, II. Dünya Savaşı sırasında askere alınan üyeleri aracılığıyla, Kızılhaç ve benzeri kuruluşlar için belgeleme çalışmaları yapmaya devam etmiştir. Birlik'in "okul"undan 1947 yılına kadar bin beş yüzden fazla fotoğrafçının yararlandığı açıklanır. Her zaman kıt olan parasal kaynaklar, yürütülen sıkı bir yardım kampanyası ile genişletilir ve Birlik yüzden fazla üyesi ile daha geniş bir yere taşınır. Ancak savaş sonrası dünyanın değişmeye başlayan yüzü, Amerikan yönetimini endişelendirmeye başlamış, dış politikada soğuk savaş ilan edilirken, içeride de aydınlar ve ilericiler üzerinde büyük bir baskı uygulanmaya başlanmıştır. Adalet Bakanlığı'na bağlı olarak kurulan Amerikan Aleyhtarı Çalışmaları Araştırma Komitesi, yüzlerce bilim adamı, sanatçı ve politikacı hakkında soruşturma açar. Bunlar arasında Bertolt Brecht, Elia Kazan, Paul Robeson, Pete Seeger, Robert Taylor, Paul Strand ve Arthur Miller gibi isimler de vardır. Fotoğraf Birliği de "Yıkıcı Çalışmalar Yapan Kuruluşlar" listesinde yer alır. Birlik bu ithamı reddederek politik bir örgüt değil, bir fotoğraf kuruluşu olduğunu açıklar. Üye sayısı artar, ülkenin pek çok yerinde Birlik'i destekleyen yürüyüşler yapılır. Birlik, yıkıcılığını destekleyen delillerin ortaya konulmasını ister. Bir süre iyi giden dayanışma, mahkemeler ve soğuk savaşın getirdiği gerginlik nedeniyle bir süre sonra dağılır. İş açısından sıkıntılarla ve politik baskılarla karşılaşan birçok üye ayrılma zorunluluğunu hisseder. Genç üyelerin desteği bu eksikliği gideremez. 1951'e gelindiğinde artık Fotoğraf Birliği yoktur. Fotoğrafın belgeci özelliğini kullanan bu tarihsel deneyin ürünleri olan fotoğraflar, bugün değerlerini korumaktadırlar.

AFP (Agence France Presse)

1835 yılında Charles Havas tarafından kurulan Agence Havas, AFP'nin temelini oluşturur. XIX. yüzyılda, sınır ötesi etkinliğe sahip ticari haberler, iş adamları için giderek önem kazanmaya başlamıştır. Bu nedenle, 1830'ların başlarında Pa-

ris'te, yerli ve yabancı gazeteleri tarayıp bunların en önemli haberlerini çevirip litografi ile basarak, Fransa ve Almanya piyasalarına gönderen en az 5-6 muhaberat bürosu vardır. 1832 yılında Charles Havas adındaki bir tüccar da, içinde yaşadığı dünyanın gereksinimlerinin bilincinde olarak, bu kurumlar arasına katılmıştır. Paris Borsası ile posta şirketinin hemen yanı başında Havas Bürosu'nu kurup çevirilere başlamıştır. İş yerini kurduğu bölge, kime hitap etmek istediğini gayet iyi göstermektedir; iş çevreleri, borsa ajanları ve tabii ilgilenirlerse gazeteler. 1835'te Ajans Havas adını alan kuruluşun hedefini iyi seçmiş olduğu, kısa zamanda başarıya ulaşması ve diğerlerini gölgede bırakmasıyla kanıtlanmıştır. Havas, siyasi eğilimi, heyecanı bir yana bırakıp para kazanmak isteyenlere, piyasanın dalgalanmalarını aktarmıştır.

1836'da, Paris'te kitleye hitap eden ucuz fiyatlı gazeteler bol haber kullanmak yoluna gidince, Havas'ın şansı daha da açılmıştır. İktisadî haberlerin yanına siyasî haberler de katmaya başlamıştır. Fransa dışına doğru haber ağını genişletmiştir. Havas, ayrıca İngiltere ve Amerika'da habercilikte kullanılan güvercin uçurma yöntemiyle yurt dışından haber alıp yurt dışına haber gönderebilmiştir. 1846'da Anvers'te haber hizmeti için 25 bin güvercin bulunduğu hesaplanmıştır. 1845'lere gelindiğinde, Orta ve Batı Avrupa'da, Havas muhabiri bulunmayan başkent ve ticaret merkezi kalmamıştır.

1860'a gelindiğinde Havas, Avrupa'nın her yerinde aboneye sahiptir. Bu arada, 1869 ve 1870 yıllarında, Alman Wollf ve İngiliz Reuters haber ajansı ile bir dizi anlaşma yapıp dünya pazarlarını diğer ajanslarla paylaşma yoluna gidilmiştir. Üç ajans, dünyayı, haber yayma tekeli açısından bölüşmüştür. Bölgeler şu şekilde ayrıştırılmıştır:

Havas:	Fransız İmparatorluğu toprakları, İtalya, İspanya, Portekiz, Güney Amerika.
Reuters:	İngiliz İmparatorluğu ile Uzakdoğu.
Wolf:	Almanya, İskandinavya, Rusya.

İkinci Dünya Savaşı'nda, Fransa'nın işgali sırasında,

Almanlar Havas'ı alıp Nazi Haber Ajansı yapmışlardır. Savaş sonrasında, 1945 yılında, Havas diğer Fransız ajanslarıyla birleşerek, Agence France Presse adını almış ve Fransa'nın ulusal haber ajansı olmuştur. 1957'ye kadar devlet yardımıyla ayakta kalabilmiştir. Yapısal bakımdan hükümetten bağımsızdır. AFP, 1974'te, haberlerin hızlı redaksiyonu ve hızlı gönderiminde, yoğun olarak teknolojik gelişmelerden yararlanmaya başlamıştır. Aynı yıl, AFP'nin abonelerine, uydu bağlantıları ve yüksek kapasiteli kablo yayın ağı ile yan hizmetler sunması da sağlanmıştır. 1980 yılında AFP'nin veri bankası Agora kurulmuştur. Bu sayede aboneler, spor ve ekonomi haber hizmetlerinden özel kart ile yararlanmaya başlamışlardır. Evlerdeki bilgisayar terminallerine de abone sistemiyle bilgi geçilmeye başlanmıştır.

Medya kuruluşları dışındaki şirket, banka ve kamu kuruluşlarının da AFP'nin aboneleri arasında yer alabilmeleri için Ajans, hizmet çeşitlendirilmesi yoluna gitmiştir. Ulusal ve uluslararası fotoğraf servisi AFP-Foto oluşturulmuş; radyolar için AFP-Audio, güncel röportajlar ve görsel-işitsel magazin haberleri için de AFP-Video servisi kurulmuştur. AFP yayınlar servisi, isteyen abonelere günlük, haftalık, aylık ihtisaslaşmış bültenler, dergiler ve referans dosyaları hazırlamaktadır. Merkezi Paris'te olan AFP, basın-yayın kuruluşları, sendikalar ve hükümet temsilcilerinden oluşan bir yürütme kurulu tarafından yönetilmektedir. Ajans abonelerinin yüzde 45'ini medya, geri kalanını ise bakanlıklar, büyükelçilikler, resmi kuruluşlar oluşturmaktadır.

AFP, Fransa'da farklı haber hizmetleri sunar. Örneğin at yarışı haber servisi işletir. AFP'nin yurt dışında 13 ayrı haber servisi vardır. Bunlardan birisi Mısır'ın Middle East News Agency (Mena) tarafından yazılıp tercüme edildikten sonra, Kahire'de yayına konulan Arapça bültendir. Kalan 12'si Paris'ten, Avrupa için İngilizce, Almanca ve Fransızca; Afrika için İngilizce; Ortadoğu için Fransızca; Latin Amerika için İspanyolca ve Portekizce olarak hazırlanır.

UPI (United Press International)

UPI, ABD'de akşam gazeteleri sahibi Edward Wyllis Scripps tarafından 1907 yılında kurulan United Press Association (UPA) ile 1909 yılında William R. Hearst tarafından kurulan International News Service'in (INS) 1958 yılında birleşmesiyle oluşmuştur. Ticari bir işletme olarak kurulan ve AP'den farklı olarak, örgütlenmesini kâr etmek amacıyla düzenleyen UPI'ın mali yönden istikrarsız oluşu, haber dağıtım yarışında geride kalmasına neden olmuştur. UPI ilk kurulduğu yıllarda atlatma haber vermesiyle ünlenmiştir. Örneğin 1865'te Lincoln'a yapılan suikastı dünyaya ilk duyuran AP olmuştur. Bu tarihten yaklaşık 100 yıl sonra UPI rövanşı almıştır. 22 Kasım 1963'te Başkan John F. Kennedy'nin Dallas'ta öldürülmesi haberini de dünyaya ilk duyuran UPI olmuştur. Northwestern Üniversitesi'nden Prof. Dr. Richard Schwarzlose'un "Haber Bankerleri" adını verdiği uluslararası haber ajanslarından biri olan UPI, abonelerine haberlerin yanı sıra, fotoğraf, özel haber ve röportaj servisleri verebilmesi nedeni ile bilgi hizmeti ajansı olarak tanımlanır. 1972 yılında haberlerin işlenmesi ve dağıtımında bilgisayar kullanmaya başlayan UPI, zarar etmeyi sürdürünce birkaç kez el değiştirmiştir. 1985 nisanında UPI'ın o dönemdeki sahipleri Douglas F. Ruhe ve William Geissler, Federal İflas Yasası hükümleri uyarınca iflas ettirilmemeleri için mahkemeye başvurmuşlardır. UPI'ı, aynı yılın Kasım ayında, Meksikalı bir yayıncı olan Mario Varque Rana satın almış, ancak ajansı zarardan kurtaramamıştır. UPI'ın hisselerinin neredeyse tamamı Inc. adlı şirket tarafından kontrol edilmektedir. 1989'da, UPI'de, yaklaşık bin 200 kişi istihdam edilmiş; bunların 800'ü uluslararası haberlerin toplanması ve dağıtılmasında tam gün çalışmıştır. UPI, 90 ülkedeki 180 bürosu ile 3 binden fazla abonesine haber ulaştırmaktadır.

New York merkezli Financial Network (FNN) ile de bağlantıda olan UPI'ya bugün, medya kuruluşlarının yanı sıra ulusal ve uluslararası şirketler, bankalar, kamu kuruluşları ve elçilikler de abonedir. Ancak, zarar ettiği ve sıklıkla sahip değiştirdiği dönemlerde, ABD'deki en önemli abonelerini kaybetmiştir. New York Times, bunlardan biridir. ABD'deki

ulusal medya organizasyonlarının yüzde 47'si halen UPI ile abonelik anlaşmasını sürdürmektedir.

■ AP (Associated Press)

1848 yılında New York'ta, 6 gazetenin oluşturduğu bir kooperatif olarak Harbour Press Association adı ile kurulmuştur. Kurulduktan bir yıl sonra Boston'daki gazeteler de AP'ye katılmışlardır. Ardından, Western Associated Press, Southern Associated Press, Philadelphia Associated Press ve öteki bölgesel ajansları kurulmuştur. Bu ajanslar, önemli haberlerin çoğunu AP'den alarak, bölgelerindeki abonelerine dağıtmışlardır. AP'nin ilk dış bürosu, 1849 yılında Daniel Craing tarafından, Nova Scotia'daki Halifax'da kurulmuştur. Halifax, Cunard şirketinin gemilerinin geldiği yerdir ve Avrupa'daki bütün haberler, kıtada ilk olarak Kuzey Amerika'daki bu limana ulaştırılmıştır. Craing, Atlas Okyanusu'ndan ilk denizaşırı kablonun geçtiği 1856'ya kadar, Avrupa haberlerini Halifax'tan telgraf ile New York'taki merkeze ulaştırmıştır. Bugün ise AP'nin, 70 ülkede bulunan 84 dış bürosunda, yaklaşık 560 muhabiri ve foto muhabiri çalışmaktadır.

AP'nin, kurulduğu yıl, Washington D.C'ye gönderdiği tek muhabir Lawrence Gobright idi. Gobright, Abraham Lincoln'a yönelik suikastı, Amerikan İç Savaşı gibi olayları bildirmiştir. Bugün ise AP'nin başkentteki bürosunda çalışan muhabir sayısı 160'ı bulmaktadır. Dünyanın 115 ülkesinde aboneleri bulunan ve her gün milyonlarca kelimelik haber ulaştıran AP, iletişim teknolojisinin geldiği her aşamayı yakından izleyip haber toplama ve dağıtma işlevlerinde bu gelişmeleri anında uygulamıştır. 1875 yılında da, haber geçmek amacıyla ilk telgraf hattını kiralayan haber ajansı AP olmuştur.

AP yönetim kurulu, 1919 yılında Güney Amerika'daki 22 gazetenin isteği üzerine, Latin Amerika'ya haber servisi yapılması kararı almıştır. Böylece AP'nin uluslararası alanda rekabeti başlamıştır. Japon ajansı Ringgo'nun isteği üzerine 1933 yılında bu ajansa da AP'nin haberleri geçilmeye başlamıştır. Böylece AP, İkinci Dünya Savaşı ile duraklayacak olan uluslararası rekabet alanında hızlı gelişme sürecine girmiştir.

Barışın gelmesi ile birlikte AP'nin uluslararası çalışmaları hızla artmıştır. Günümüzde, AP Dünya Servisi, insanların yaşadığı bütün kıtalara haber ve fotoğraf servisi yapmaktadır.

AP, ayrıca ABD ekonomi gazeteciliğinde önemli bir güç olan *The Wall Street Journal*'ın yayıncısı Dow Jones & Co. adlı şirket ile ortaklık kurarak, ekonomik haberlerin dağıtımına da başlamıştır. 1927 yılında haber fotoğrafları hizmeti başlatan AP, 1955 yılında Antartika dışında her kıtaya, telefon hatları yardımıyla fotoğraf göndermeye başlamıştır. 1942 yılından itibaren ise radyo ve televizyon kuruluşları için de haber geçilmesine karar verilmiş, bu iş için özel bir hat ayrılmıştır. Haberin radyo ve televizyonda kolayca yayımlanacak şekilde yazılmasını sağlayacak redaktör ve editörler istihdam edilmiştir. 1989 rakamlarıyla AP'nin dünya üzerindeki abone sayısı 10 bini bulmaktadır. ABD'deki abone sayısı 2 bin 900'dür. Yıllık bütçesi ise 300 milyon dolardır.

Le Monde gazetesinin muhabiri Claude Julien'in deyişiyle "Amerikan İmparatorluğu'nun en güçlü silahlarından biri" olan AP'nin haberlerinin, her gün 1 milyardan fazla kişi tarafından okunduğu, görüldüğü ve duyulduğu tahmin edilmektedir.

▮ Reuters

Avrupa'nın, Londra merkezli haber lideridir. Kurucusu Paul Julius Reuter'in adını almıştır. İsmi önce Reuter's (Reuter'in) anlamında kullanılmış, daha sonra da Reuters'e dönüşmüştür. Paul Jullies Reuter, işe 1850'de, haber taşıyıcı güvercinlerle başlamıştır. Önce Paris'te Havas ile rekabete girişen Reuter, başaramayınca Aachen'e yerleşmiş, Manş denizinde ilk telgraf hattı döşenince de, 1851'de Londra'ya göç etmiştir. Paris ile Londra arasındaki borsa haberlerini, çeşitli finans örgütlerine satmıştır.

Gazetelerle abone anlaşmaları yapabilmek ve Avrupa'ya haber satabilmek için siyasi konularla da ilgilenmeye başlayan Reuters'in başarısı, ekonomi alanıyla kısıtlı kalmıştır. Taraflı bulunduğundan, siyasi haberleri Avrupa'da rağbet

görmemiştir. 1866'da Bombay'da ilk bürosunu kuran Reuter, daha sonra Hint hükümetlerinin de desteğini almış ve yönetimin resmi açıklamalarının aktarıcısı durumuna gelmiştir. Böylece yarı resmi bir siyasi nitelik kazanmış, buna bağlı olarak maddi gücü de artmıştır. Kızıldeniz'den çekilen telgraf kablosu yanı sıra Basra Körfezi'ni İstanbul'a bağlayan telgraf hattını da kullanmıştır. Hatta Osmanlı hükümetinden, Reuters telgraflarının öncelikle geçilmesi imtiyazını da alarak, bütün rakiplerinden 6-8 gün önce haber ulaştırmaya başlamıştır. Bu sayade Reuters, Hindistan-Londra arasındaki haber bağlantısını 17 saate kadar indirmiştir.

Bugün Reuters, gelirinin en önemli bölümünü ülke dışındaki abonelerinden sağlar. Reuters'in dünya üzerindeki büyük büroları geniş bir özerkliğe sahiptir ve abonelerine bölgesel olarak haber yayını yaparlar. Haber dosyalarının çeşitliliği bakımından en önde gelen ajanstır. 1980'lerin başında, yurtdışı abonelerine 7'si Londra'daki merkezden olmak üzere yaklaşık 2 düzine haber dosyası göndermiştir. Bunlardan 3'ü Avrupa'daki abonelerine yöneliktir. Afrika servisi, Kenya'nın başkenti Nairobi'den gönderilmiştir. Hong Kong bürosu, Avrupa'nın Fransızca konuşan bölgelerine bülten vermektedir. Bonn bürosu abonelerine Almanca, Kahire bürosu Arapça, New York bürosu Kuzey Amerika'dan İngilizce genel haberler sunarken, Lizbon bürosu Portekizce tercüme ve yazım görevini yürütmektedir.

Reuters, normal haber bülteninin yanı sıra, özellikle mali piyasalara sağladığı bilgilerle tanınır. On-line bilgisayar bağlantıları ile dünyanın birçok ülkesindeki bankalara ve finans kuruluşlarına, dünya borsalarından hisse senetleri, döviz, altın ve çeşitli malların fiyatlarını geçer ve gelirinin yüzde 80'ini bu faaliyetinden sağlar. Halen 130 ülkede 200 bin terminalde, Reuters'in raporları izlenir. Reuters, bilgisayar sistemleriyle finans enformasyonunu dağıtmanın yanında, 1992'de, yüzde 51 hisseyle uluslararası TV haber ajansı Visnews'un de kontrolünü eline almıştır. Reuters'te, 1940'tan beri yönetim, kurucu hissesini elinde tutan gazete basımcılarının elinde bulunur, arzu etmedikleri bir değişimi kolayca

veto edebilecek bir güce sahiptirler. Ajans haberciliğinin biçimlenmesinde ve profesyonellik tarzının teknoloji ile değişmesinde, Reuters dünyada baş rolü oynamaktadır.

Visnews, Reuters için önemli bir atılım olmuştur. Toplam 84 ülkede 400'den fazla TV istasyonuna haber materyali sağlayan Visnews'un verilerini, her gün ortalama 1.5 milyar kişi izler. Merkezi Londra'dadır. En büyükleri New York ve Tokyo'da olmak üzere 23 dış bürosu vardır. Reuters çalışanları ve Visnews kadrosu, gerektiğinde, bazı haberlerin materyallerinin toplanmasında ortak çalışabilirler. Reuters, Visnews'un en büyük hissedarıdır. Ayrıca Visnews'un hisselerinin yüzde 37.75'ine ABD yayın kurumu National Broadcasting Company (NBS), yüzde 11.25'ine ise İngiliz yayın kurumu BBC sahiptir. 1957 yılında İngiliz Uluslararası Haber Film Ajansı olarak kurulan ve 1964 yılında Visnews adını alan kurum, uydu yayın ağlarıyla 24 saat süreyle Avrupa ve Kuzey Amerika arasında haber alış verişi yapar.

Uluslararası haber ajansları içinde giderek uzman yayına doğru kayan Reuters, özellikle ekonomi verileri konusunda dünyada en güvenilir, en hızlı haber kaynağı durumuna gelmiştir. Her gün ortalama 5 milyon kelimelik haber üretimi yapan Reuters, diplomatik ve politik olaylar, ekonomik ve sosyal değişimler, sağlık, spor ve eğlence konularında dünyadaki gelişmeleri izleyerek haber bültenlerine yansıtır. Temel dağıtım merkezi Londra olan Reuters'in diğer editörlük merkezleri ise New York ve Hong Kong'dur. 24 saat aralıksız haber ve görsel malzeme servisi yapan Reuters'in tüm teknolojik altyapısı bilgisayar destekli hale getirilmiştir. Ekonomik veriler açısından uzmanlaşan Reuter'in bu alanda yeni gelişmekte olan servisleri arasında, Borsa Ekranı, Durum Takip Servisi ve Ticaret 200 Servisi yer almaktadır. Ekonomik uzmanlık alanındaki bu servisler, 1988 yılından itibaren kurulmaya başlanmıştır. Amaç, dünyada değişen pazar hareketlerini, borsaları ve 22 uluslararası bankanın verilerini müşterilere anında, bilgisayar ekranı yardımıyla iletmektir. Bankalar, ticaret ve sanayi odaları, özel şirketler, Reuters'in bu hizmetinden abone ücreti karşılığında yararlanmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

BASINDA FOTOĞRAF KULLANIMI

GAZETELERDE KONULARINA GÖRE FOTOĞRAF DAĞILIMI

Belge Seçimi

Belli bir konuyu aktaran yazı, okurlara yeterince bilgi verebilir mi? Yoksa yazıyı daha anlaşılır kılmak için fotoğraflarla mı bütünleştirmelidir? Gazete yazı işleri sorumluları, her gün bu ikilemle karşı karşıya kalırlar. Bir de buna görselleştirilemeyen ve görselleştirilmesi gereken konular eklendi mi, ikilem, içinden neredeyse çıkılamayacak bir durum alır. Çünkü bir yazının, yalınızca aktardığı konuyla ilgili kesin bilgi vermesi beklenemez.


Fotoğraf: Huynh Cong

İşte, görselleştirilemeyen ya da görselleştirilmeyen ve görselleştirilmesi gereken konuların oluşturduğu bu iki uç noktanın her birinin, kendine özgü kararların alınmasını zorunlu kılan ara noktaları, ara durumları da bulunmaktadır. Ne yazık ki, çoğu zaman ya bilginin temelini ortaya koyabilecek fotoğraflar yayımlanmaz ya da gereksiz yere, bilgi

değeri olmayan fotoğraflar yayımlanır gazetelerde. Bu üzücü uygulama, metinlerden çok fotoğraflar için geçerliliğini korumaktadır. Günümüzde bile bu böyledir.

Bu nedenle, bir iletişim aracı olarak nitelendirilen fotoğrafın, yazı gibi, ciddiyetle, ilgiyle ele alınması beklenir. Yazı işleri sorumluları ne denli görsel ve dilsel ekine erişmişlerse, söz konusu ciddiyet ve ilgi de o denli kendini hissettirir.

Görsellik Oranı

Yalnızca metin mi, yoksa metin ve fotoğraf mı? Foto muhabirlerinin sık sık karar vermelerini gerektiren bir durumdur bu. Bizce ölçüt, geçilecek haber konusunun görsellik oranı olmalıdır. Her şeyden önce, çift anlam taşıyan görsellik oranı, konuyu fotoğrafla yayımlamanın gerekliliğini tam olarak ölçmeye yarar. Bu oran 1 ila 100 arasında değişmektedir. Örneğin bir gazete Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 1 Aralık 2002'de toplanacağını bildirirse, haberin görsellik oranı sıfırdır. Çünkü günler sonra gerçekleşecek bir olayı, önceden görüntülemek olası değildir.

Herkesin, belki her gün önünden geçtiği ya da gezdiği, en azından fotoğraflarını birçok kez gazetelerde gördüğü Dolmabahçe Sarayı'nı görüntülemek, gazete okurlarına bilgi düzeyinde fazla bir şey kazandırmaz. Bundan başka, piyasaya yeni modeliyle sürülen bir arabayı çok ayrıntılı bir biçimde de olsa betimleyen bir resim, okura arabanın özellikleri konusunda kesin bilgi verecek yetkinlikte olmayabilir.

Görsellik oranı, belgesel nitelikli fotoğraflara uygulandığı kadar, metin habere bir şeyler katması koşuluyla anlatısal fotoğraflara da uygulanabilir. Örneğin ciddi bir güvensizlik sorununun yaşandığı bir kenti ele alan metni, o kentin çok güzel bir fotoğrafı ile birlikte yayımlamak yanlış olur. Çünkü söz konusu fotoğraf, her türlü bilgilendirici işlevden yoksundur. Böylece, fotoğraf birden kural dışı bir medyaya dönüşür.

Buna karşın, kimi ayrıksı durumlarda, haber konusunun görsellik oranı sıfır olsa bile, fotoğraf kullanılabilir; yazı işleri, birkaç satırla geçiştirilen, belki fark edilmeyecek kadar önemsiz ve kısa bir haberi, yoğun bir okuyucu kitlesinin dikkatini çeksin diye, fotoğraflı yayımlayabilir. Örneğin gazete okuyucularının birçoğunun sürücü olduğu düşünülerek, Galata Köprüsü'nün trafiğe kapatıldığını duyurmak için, haberle birlikte köprünün fotoğrafı yayımlanabilir. Böylece, konuyla ilgili kişiler, gazeteyi gözden geçirirken fotoğraf aracılığıyla uyarılabilirler. İşte, bu tür fotoğraflar, "çekici fotoğraflar" olarak adlandırılır.

Fotoğrafın Sunduğu Üstünlükler

Gazetelerde üç tür fotoğraf kullanılır: Haber fotoğrafı, renklendirici fotoğraf ve kavramsal fotoğraf.

1) **Haber fotoğrafı:** Okuyucuyu bilgilendirici işlev üstlenir. Korkunç bir fırtınanın yol açtığı önemli zararları gösteren bir fotoğraf gibi.

2) **Renklendirici fotoğraf:** Birlikte yer aldığı metnin konusunu ele alır. Ancak bilgilendirici görevi yoktur. Örneğin çevrecilerin isteklerini içeren bir yazıyla birlikte yayımlanan güzel bir orman resmi, renklendirici bir fotoğraftır.

3) **Kavramsal fotoğraf:** İrdelenen konunun merkezindeki kavramı görselleştirmeye yarar. Yıkılmış, artık oturulmayan bir çiftliği yansıtan fotoğraf, "kırsal alanlardan göç" kavramını görselleştiren bir fotoğraf olabilir.

Sayısal nitelikli haberler, kesinlikle fotoğrafla görselleştirilemezler. Bununla birlikte, çizerler, haber konularını yansıtan mizahla işlenmiş konular sunabilirler.

Kimi durumlarda ise fotoğraf, usa yatkın olmayan bir olayın gerçek olduğunu bize kanıtlamaya çalışır. Üçüncü

Dünya Ülkeleri'nde çalışan inşaat işçilerinin tüm güvenlik koşullarını hiçe sayan çalışma ortamını görüntüleyen bir fotoğrafın yayımlanmasında büyük yarar vardır. Çünkü böylesi bir fotoğraf, yaşanan gerçeğin bir göstergesidir ve okuyucuların, gazetecinin yazdıklarından kuşku duymamasını sağlar.

Önemli olan, iki medya, iki kitle iletişim aracı arasında seçim yapabilmektir: Metin mi, yoksa fotoğraf mı? Gerektiğinde, fotoğraf-yazının yazıyla karşılaştırıldığında sağladığı üstünlükler göz önüne alınmalıdır. Fotoğraf-yazı öncelikle okumayı hızlandırır ve kolaylaştırır. Bu nedenle, okumanın, içerik açısından bilgilenmek anlamına geldiğini belirtmek isteriz. Yazılı bir metin aktardığı bilginin yeterince iyi kavranabilmesi bakımından, sonuna kadar okunmayı gerektirir. Çünkü yüzeysel bir okuma, metnin iyi algılanmasını engeller. Buna karşın, iyi görüntülenmiş bir fotoğrafla bilgiyi anında kavramaz mıyız? Söz konusu durum, uzlaşımsal grafik öğeleri için de geçerlidir çoğu zaman, trafik ışıkları, konulan yasaklar, görsel göstergeler, yazılı gösterenlerden, yazaçlardan daha çabuk ve daha uzaktan algılanabilir.

Fotoğrafın sağladığı ikinci üstünlük ise anlamsal yoğunluktur. Fotoğrafın küçük boyutlarda olması, her biri bilgilendirici değer taşıyan birçok bileşkeden oluşmasını önlemez. Gazete, okuruna küçük fotoğraflarla aktaracağı bilgiyi yazıyla iletmek isterse, haber için daha çok yer ayırması gerekecektir. Oysa, kimi zaman haberi bütünleyen küçük bir fotoğraf, satırlarla anlatılmak isteneni, okuyucunun anında algılamasını sağlayabilir.



Fotoğraf: Eddie Adams

Fotoğrafın bir başka üstünlüğü de, içerdiği bilginin anımsanmasını kolaylaştırıcı nitelikte olmasıdır. Kimi bilgiler yazıyla aktarılabilir; görsellik oranı düşükse, görselleştirilmesi bile gerekmez. Bununla birlikte, okuyucuların belleğinde uyandırılan etkinin daha uzun süreli olmasını sağlamak için iyi bir araçtır fotoğraf. Çünkü insan, gördüğü şeyleri okuduklarından daha iyi aklında tutar ve böylece daha rahat anımsar.

Duyarlı Kılmanın Bıraktığı Etki

Yazıyla karşılaştırıldığında, fotoğrafın duyarlılaştırma etkisinin daha güçlü olduğu ortaya çıkmaktadır. Fotoğrafın okuyucuda çok güçlü zihinsel ve duygusal tepkiler uyandırdığı, insana özgü davranışlar vardır. Oysa, kimi zaman söz konusu davranışlar yazılı metinler aracılığıyla iletildiğinde, aynı etkiyi uyandırmayabilirler.

Bir başka deyişle, basın, maddi yardım kampanyalarını fotoğraflarla başlatıp yine fotoğraflarla sürdürebilir. Kim iskelete dönüşmüş Etiyopyalı bir çocuk fotoğrafının karşısında elini cebine atmaktan kaçınabilir ki?

İstanbul Büyükşehir Belediyesi bir yardım kampanyası başlatmıştır. Amaç, sakat vatandaşlarımızın rahat hareket edebilmeleri için belediye, okul, galeri, alış-veriş merkezlerinde; otobüs, vapur gibi ulaşım araçlarında tekerlekli sandalyelerin kolay yol alabileceği merdiven, asansör basamak biçiminde düzenlemelerle ilgili çalışmalara, halkımız tarafından parasal açıdan destek verilmesini sağlamaktır. Gazetelerde konuya ilişkin ilan yayımlanır; ancak beklenen ilgi görülmez. Bunun üzerine, Belediye Sarayı'nın önünde, tekerlekli sandalyesinde ne yapacağını bilemeden bekleyen insanı görüntüleyen bir fotoğraf basılır gazetelerde. Beklenen ilgi, bu fotoğraf sayesinde gelir. Ertesi gün bağış yağmuru başlar. Fotoğraf, halkı konuya karşı duyarlı kılmıştır. Çünkü hemen hemen herkes, fotoğraftaki kişinin bir gün kendisi olabileceğini düşünmüştür. Bu örnekten de anlaşılacağı gibi, fotoğra-



Fotoğraf: William Euguene Smith

fın insanoğlunu duyarlı kılma etkisi, tartışılmaz bir boyut kazanmıştır günümüzde.

Basında Fotoğrafın Etkisi Nedir?

Tüm gazeteciler, yüzlerce kez kendilerine şu soruyu sorarlar: "Basın fotoğrafları kamuoyunun görüşünü sarsacak nitelikte midir?" Bu soruya henüz kesin bir yanıt bulunamadı ne yazık ki. Ancak, yine de birkaç olumlu örnek vermekle yetinelim.

Margeret Bourke-White'ın kimi fotoğrafları, birçok Amerikan hükümetinin, ırk ayrımcılığına ilişkin yasaları değiştirmesini sağlamıştır. Bundan başka, Amerikan halkının, orduların Vietnam'dan geri çekilmeleri ve Vietnam düşmanlığına son verilmesi için yaptığı baskı, Amerikan askerinin yaptığı canilikleri ve Başkan Thieu'nün memurlarına karşı takındığı haksız ve insanlık dışı davranışları görüntüleyen fo-

toğrafların yayımlanmasını sağlamıştır. Çoğu kimse, aslında bu fotoğraflarla birlikte yayımlanan metinlerin kamuoyunda etkili olduğu görüşündedir. Ancak, bu iki kitle iletişim aracı arasından hangisinin daha güçlü, daha etkili olduğunu belirlemek oldukça zordur. Çünkü metin ve fotoğraf arasında, her zaman birbirine bağımlılık ilişkisi bulunmaktadır ve okuyucu üzerinde bırakılmak istenen etki, hiçbir zaman yalnız metinle ya da yalnız fotoğrafla yaratılamaz.

Bu nedenle, gazetelerin, özellikle de süreli yayınların, kimi zaman hiçbir bilgilendirici değer taşımayan fotoğraflar basmalarına karşın, okurlara görsel bir eğlence aracı sunarak, onları yazıyı okumaya özendirdikleri de bir gerçektir. Ancak bu yöntem gazetecilerimizce tam olarak kavranamadığından, günlük ve süreli yayınlarda, hiç gereği olmadığı halde büyük yer kaplayan, hatta boş yerleri doldurmak amacıyla kullanılan, okurlarda karmaşık zihinsel ve duygusal etkiler yaratan fotoğraflara sık sık rastlamak olasıdır.

Bu çerçevede, bilgilendirici değer taşıdıkları halde inandırıcı olmayan fotoğraflara, gazetelerde yer vermekten kaçınmak gerekir. Örneğin gazeteler sık sık, nüfus planlamasıyla ilgili röportajlar yayımlarlar. Bu röportajların görselleştirilmesinde de, bir okul bahçesinde oynayan çocukları ya da akşam işten eve dönen insan selini görüntüleyen fotoğraflardan yararlanırlar. Bu tür resimler, yayımlana yayımlana inandırıcı olma özelliklerini yitirmişlerdir. Çünkü dünyanın her yerinde, nüfus sorunu olmayan bölgelerde bile çocuklar okul bahçesinde oynar, insanlar işten çıkışlarında büyük topluluklar halinde hareket ederler. İşte, foto muhabirinin görevi daha inandırıcı görüntüler yaratmak ve bu görüntüleri yakalamaktır.

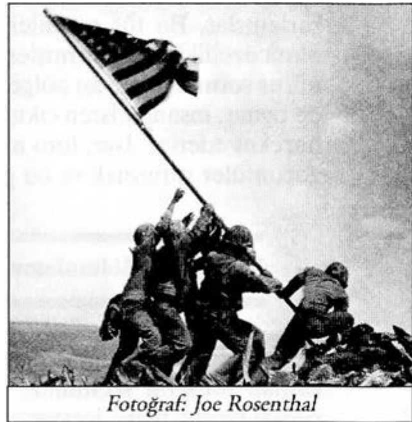
Kısa Özet, Bölümleme

Gazetede fotoğraf seçiminden sorumlu olan kişi, kimi zaman fotoğraf seçiminde zorlanır. Kendisine getirilen röportaj birçok belge içermektedir. Ancak gazetenin biçimi, bir

ya da en fazla iki fotoğrafın yayımlanmasına izin verir. Çekilen tüm fotoğraflar güzeldir, eşit niteliktedir. Her biri, aktarılacak konunun bir ayrıntısını görselleştirmektedir. Hangisini seçmeli? Hangisini yayımlamalı? Seçim oldukça güçtür; genellikle de isteğe bağlı olacaktır. Ancak, sonuçta röportajın değişikliğe uğrayacağı kesindir.

Foto muhabiri, çalışmasının başından beri söz konusu durumun getirdiği zorlukların bilincindedir. Bir başka deyişle, çalışmasının en başından, gazetede röportajla birlikte kaç fotoğrafın yayımlanacağını bilir. Konunun uyandırdığı ilgi, gazetenin ayırabileceği yer, yayının niteliği, yayımlanabilecek fotoğraf sayısını belirler. Bu noktada, röportajın bir ajans için gerçekleştirilebilecek olmasını göz önüne almadığımızı belirtelim. Ajans müşterileri çok çeşitli ortamlardan olabileceği için foto muhabiri röportajı sırasında, özet, bölümleme gibi çeşitli yayım çözümlemelerine başvurmalıdır. Söz konusu röportajda ancak bir fotoğraf yayımlanacaksa, bu fotoğraf, okurlara konunun özetini olabildiğince anlaşılır şekilde sunmalıdır. Bu yönteme özet adı verilir. Çalıştığınız basın kuruluşu, fotoğrafa olduğundan fazla önem veriyorsa, belki bir röportajla birlikte beş-altı fotoğraf yayımlayabilirsiniz. Bu durumda uygulanan yöntem röportajın bölümlenmesi adını alır.

Sözünü ettiğimiz bu üç çözümleme yönteminden hiç kuşkusuz foto muhabiri için en zor olanı özettir. Konunun bütününü aktaracak, bir eyleme ya da duruma tanıklık edecek fotoğraf arayacaktır foto muhabiri. Kimi zaman aradığı fotoğrafı bulamadığı da olur. O zaman, durumu yansıtacak simgesel nitelikli bir fotoğraf arayışına girecektir. Ancak, foto muhabiri resimselcilik tuzağına düşmemelidir. Basına yönelik, basında yer alacak sim-


Fotoğraf: Joe Rosenthal

gesel nitelikli fotoğrafın sanatsal değeri bulunabilir. Yine de, söz konusu fotoğrafa esinleme gücünü verenin, fotoğrafın anlamsal içeriği olduğu unutulmamalıdır.

Ya Ceset Görüntülerinin Yer Aldığı Fotoğrafları Ne Yapmalı?

Yazı işleri ve okurların çarpınç (sansasyonel) fotoğraflara karşı ilginç eğilimleri vardır. Çarpınç fotoğraflar, görsel ve bilgilendirici niteliklerinden ötürü değil, ortaya çıktıkları ayrıksı koşullardan ötürü ilgi çekerler. Sözü edilen fotoğraflar genellikle ya bir rastlantının ya da foto muhabirinin gözü pekliğinin, hatta kimi durumlarda foto muhabirine sağlanan ayrıcalıkların ürünüdür.

Çarpınç fotoğraflar bilgilendirici değer taşırlar; ancak çoğu, heyecan uyandırdığı için okurlar tarafından sevilir. Eğer komşunuz, tanıdığınız biri değilse, altıncı kattan atlayarak intihar eden bir kişiden kime ne? Bu olayı görüntüleyen bir fotoğraf bilgi açısından okuru ilgilendirmez, çünkü metin zaten olayı aktarmak için yeterlidir. Fotoğrafın çarpınç olan yönü, foto muhabirinin bulunması gerektiği anda ve yerde olmasından kaynaklanır. Ne yazık ki basın fotoğraflarının çarpınç özellikleri, tek ölçüt olarak benimsenmektedir.

Oysa bu özellik, ancak fotoğrafın bilgilendirici niteliğinin yanında ikincil bir özellik olarak görülebilir. Böylesi fotoğrafları çekebilmek yetenek gerektirir. Yine de ayrıksılığın her zaman üstünlük olduğunu söyleyemeyiz.

Peki, bu bağlamda, ceset görüntülerinin yer aldığı fotoğrafları yayımlamalı mı? Felaketler, kazalar, cinayetler... Her zaman gündemde olan ve güncelliğini koruyan bu konularda ne yapmalı?

İşte size birkaç tecimsel kanıt: Baş sayfada kan! Bu tür fotoğrafların yayımlanması çok az sayıda okuyucunun hoşu-

na gider. Foto muhabirinin edindiği meslek etiği buna aykırı düşer. Felaket, kaza, cinayet fotoğraflarının ancak aşağıda sıralayacağımız koşullarda yayımlanması olasıdır:

1) Fotoğraf, okuyucuları uyarmak görevini üstlenir. Gazete bir trafik kazasını aktarmaktadır. Fotoğrafta kazaya yol açan kişinin cesedi yer almaktadır. Böylece okuyucu, gördüğü manzara karşısında etkilenir ve benzer bir durumla karşılaşmamak için daha dikkatli olması gerektiğinin bilincine varır.

2) Bir kaza olmuştur. Ancak kazanın nedeni ve getirdiği sonuçlar o denli karmaşıktır ki fotoğraflar aracılığıyla olayı okuyuculara yansıtmak en doğru çözüm olarak gözükmektedir. Yol kenarında patlayan tüp dolu bir kamyonu ve yoldan geçen insanların anında paramparça olmuş bedenlerini görüntüleyen bir fotoğrafı ele alalım. İnsanı müthiş etkileyen bir yığın ölü. Üstelik ölüm bu zavallı insanları ansızın, oldukları yerde yakalamıştır. Bu anı aktaracak bir fotoğraf gereklidir. Çünkü yalnızca kazayı olduğu gibi yansıtan bir fotoğraf, haberi geçerli, gerçeğe uygun bir biçimde iletebilir.

3) Soykırımı, terörü gösteren sahneler, bir hareketin ya da siyasal bir rejimin kamuoyunda gözden düşmesine neden olabilir. Bu tür olayları görüntüleyen fotoğraflar bu amaçla yayımlanır. Böylece kimi durumlarda, "hukuk devleti"ne karşı yapılan cezalandırıcı misillemeler ve eylemler de kendiliğinden doğrulanmış olur.

4) Kimi zaman da, özellikle polisiye olaylar geniş bir boyut kazanır. Bu durum, cesetlerin görüntülendiği fotoğrafların yayımlanmasını zorunlu kılar. 1973 yılında birçok kişinin aynı anda intiharını örnek olarak verebiliriz. Kayseri'de yapılan maç da, bu noktada örnek oluşturabilir. Kimi spor fanatiklerinin stadyumda yaptıkları gösteride ezilerek yaşamını yitiren insanları yansıtan bir fotoğraf, olayın ulaştığı önemli boyutların anlaşılması açısından gereklidir.

Tüm bu yapılan açıklamalara karşın, meslek etiğine aykırı olduğundan uçak kazasında ölmüş bir yolcunun cesedi-

nin yer aldığı fotoğrafın, yayımlanması düşünülemez. Aynı biçimde, bir sokak çetesi tarafından öldürülen bir serserinin fotoğrafının da gazetede yayımlanması gereksizdir. Bu tür fotoğraflar okurların ilgisini çekmeyeceği gibi, birçoğunun da midesini bulandırır.

Çoğu zaman, okurlar tarafından "korkunç", "iğrenç", "tüyler ürpertici" olarak nitelendirilen bu tür fotoğrafların yayımlanması, yazı işlerinin çok içten, hak verebileceğimiz bir heyecanın etkisiyle hareket etmesinden kaynaklanabilir. Yine de aman dikkat! Ölmeden önce, iki gün boyunca çamura yavaş yavaş gömülerek can çekişen Kolombiyalı küçük kıza yardım eli uzatacakları yerde, kızın fotoğraflarını çekmeye çalışan foto muhabirleri, onu görüntülemek için birbirini ezen kameramanlar, bir anda tüm dünyada şimşekleri üzerlerine çekmişlerdir. Siz sakın ha öyle bir duruma düşmeyin!

Belgelerin Okunabilirliği

Fotoğrafın konusu ne olursa olsun, önemli bir tek şey vardır: Foto muhabiri ve yazı işleri sorumlusunun gazetenin okunabilirlik oranını artırmaya çalışmaları. Gazete basım teknikleri, basımda gösterilen incelik, titizlik, özen; bu arada göz önünde bulundurulması gereken ölçütler bunlardır. Örneğin siyah-beyaz bir fotoğrafın basımı ofset mi, tipografi olarak mı yapılacaktır? Duruma göre değişir. Çünkü karışık ve ofset baskıyla yayımlanan fotoğrafların okunabilirlik oranı çok düşüktür. Ara renkler yitebilir; ara renklerle birlikte, önemli sayılabilecek ayrıntılar da elbette. Bu açıdan, günümüzde foto gravürler, fotoğraflar renkli olduğu zaman daha az sorunla karşı karşıya kalınmaktadır. Bu çerçevede, *scanner* ve elektronik "tramage", daha önce "dört renkli"nin yarattığı engelleri azaltarak, çalışmayı büyük ölçüde kolaylaştırmıştır.

Foto muhabirleri fotoğraf çekerken çok dikkat etmelidirler. Yanlış ayarlanan bir flaş, görüntüyü okunaksız kılabilir. Örneğin kişi flaşa çok yakınsa, yüzü beyaz bir nokta ola-

rak belirir fotoğrafta. Ya da bunun tam tersi olur: Flaşa çok uzak duruyorsa, yüzü koyu çıkar ve tanınmaz hale gelir. Bu nedenle, flaş ayarı ve okunabilirlik, çok ender bir arada yürür. Foto muhabiri, siyah-beyaz fotoğrafların çoğunun en aydınlık ve en karanlık bölümlerini iyi ölçmelidir. Bu bölümler sekiz diyaframlık araları geçmez karşıtlıklardır. Renkli filmlerde de aynı durum söz konusudur. Buna karşın, krom filmler (diyapozitif) altı ya da yedi diyaframı geçmez özelliktedir.


Fotoğraf: Romano Cagnoni

Bu yüzden, aynı gamlarda yer alan renklerin bir arada bulunmasından da kaçınılmalıdır. Renkli fotoğraflarda, çeşitli renk gamları genellikle sorun yaratmaz. Çünkü renk ayrımları, okuyucunun görüntüyü daha rahat çözümleyebilmesi açısından yeterince nettir. Ancak siyah-beyaz fotoğrafların zihinsel çözümü, foto muhabiri için görüntü anında hiç de kolay değildir. Dikkat edilecek bir nokta! İki değişik renk, aynı gri gamda bulunabilir; renkler karıştığı için siyah-beyaz fotoğrafın okunabilirliği bundan zarar görebilir.

Çoğunuz herhangi bir nedenle, lise diplomanızın ya da nüfus cüzdanınızın fotokopisini çektirmişsinizdir. Belgenin fotokopisi sizce okunaklı mıdır? Genellikle hayır! İşte, bir kişinin elinde bulunan bir belgenin, diplomanın, mektubun, listenin fotoğrafı, gazetede yayımlandığı zaman okunaksızdır. Amaç belgenin boyutlarını, düzenleniş biçimini iletmek ya da okuyucuya aktarılmak istenen haberin temel belgesini sunmaksa, sözü edilen belgeden hiç yararlanmayın daha iyi!

TÜRK BASININDA FOTOĞRAF KULLANIMI

Tüm dünyada ve ülkemizde, yaşantımızın ayrılmaz bir parçası olan gazetelerde gittikçe yaygınlaşan fotoğraf kullanımı dikkat çekicidir. Burada, fotoğrafın "belge" niteliği taşımasından kaynaklanan "inandırıcı olma" özelliğinin önemli payı olsa gerek. Ancak, ülkemizde yayımlanan gazetelere göz gezdirildiğinde, fotoğraf kullanımının gazeteden gazeteye, hem nitelik, hem de nicelik açısından büyük ayrılıklar gösterdiği ortaya çıkmaktadır.

Kimi gazeteler, verdikleri haberleri görüntülemek için fotoğrafın "belge" özelliğini kullanırken, kimileri yakaladıkları, çoğunlukla çıplak kadınların yer aldığı "ilgi çekici" fotoğraflara uygun haberler uydurup bunları büyük boyutlarda basarak okuyucu kitlelerine daha rahat ulaşmayı amaçlamaktadır.

Kullanım amacı ve biçimi ne olursa olsun, günlük gazetelerimizde fotoğraf kullanımının gittikçe arttığını kimse yadsıyamaz. Bunun en somut kanıtı ise yayım yaşamına yeni atılan gazetelerin -benimsedikleri yayım politikası gereği belki de- kendilerinden önce de yayımlanmakta olan gazetelere oranla, fotoğrafa daha fazla yer vermeleri. Sosyolojik ve ruhsal birçok nedenin söz konusu olduğu yeterince açık değil mi?

BASINDA GÖRÜNTÜ OKUMA BİÇİMLERİ

Görüntü göstergebilimi, bir basın fotoğrafının, tanıtım amaçlı bir resmin, bir görüntünün okunmasını yönlendiren uzlaşımları ortaya çıkarmayı hedefleyen bir bilim dalıdır.

Her fotoğraf, anında (scoop) rastlantısal olarak çekilmiş olsa bile, gerçeği ortaya koyma ve anlatım biçimi göz önünde bulundurularak seçilir. Ancak, okuyucuyu bilgilendirmesi birincil koşuldur. Bununla birlikte, her fotoğraf, çoğunlukla

örtük biçimde gözüken, anında algılamayı sağlayacak bir dizi uzlaşımsal kurala uymak zorundadır. Bu nedenle, görüntünün okunmasını kolaylaştıracak ve okumayı daha zevkli kılacak dört düzeyden kurulu bir strateji saptanır: Gerçeğin bıraktığı etkiler, ekinsel düzeyde tanıtım, simgesellik ve basın fotoğrafının uzanlatımı. Sınıflandırıcı özellik taşıyan bu dört düzey, aynı zamanda algılama yeteneğimizi sınamamıza ve bir okuma pedogojisi edinmemize yardımcı olmaktadır.


Fotoğraf: Christopher Morris

En yetkin iletişim aracı olan dili algılayabilmemiz, duygularımızı değersiz kılmaz, bizi duygusuzlaştırmaz; aksine, göz olgunluğunun verdiği zevki artırır.

Birinci Düzey: Gerçeğin Bıraktığı Etkiler

Açık olan bir şey var ki, o da hiçbir fotoğrafın gerçeği yeterince yansıtamayacağıdır. Foto muhabiri görüş anını belirlerken, daha sonra klişe seçilirken, yazı işleri sayfa düzenini oluştururken, olayın gerçek boyutu, asıl olay değişime uğrar, hatta yeniden yazılır. Ancak yine de, olayın kısa bir süre önce gerçekleştiğini düşünmemizi sağlayan kimi uzlaşımlar bulunur fotoğrafta. Böylece okuyucu, fotoğrafçının başvurmuş olabileceği teknik ve ekinsel seçimi aklına getirmez, baktığı fotoğrafın olayı betimleyen tek olası, tek gerçek, olaya sadık tek fotoğraf görüntüsü olduğu görüşünü benimser. Aslında gazete, okuyucusunu etkilemek amacıyla gerçeği kopya eden kurallar oluşturmuştur kendince. İşte, gerçeğin bıraktığı etki-

lerdir bunlar. Bir çerçeveleme tekniği, bir görüş açısı, fotoğrafın gerçekmiş gibi gözükmesini sağlamayabilir. Bununla birlikte, bu amaçla basında en çok kullanılan üç etkili yöntem arasında cepheden görünüşü, şipşak fotoğrafı ve konunun varlığı ile okuyucunun bakış açısını sayabiliriz.

a) **Cepheden görünüş:** Ufuk çizgisi, kimi diğer çizgiler ve kaçış noktası, okuyucuda, fotoğrafta yer alıyormuş, olaya kendisi de katılıyormuş izlenimini uyandırır.

b) **Şipşak fotoğraf:** Duman, bir nesneyi tutan el, düşen bir beden... Basın fotoğrafları, insanları şaşırtacak bir anı, gerçeğin zaman boyutunda, gerçeğin tanınmasını sağlayacak kurallara uygun bir biçimde sergilerler. Bulanıklık, tam seçilememe, olayı bütünleyen bir hareket, kimi zaman basında yer alan görüntünün iyi algılanabilmesi için gereken uzlaşımlardır. 1960'ların estetiği "iyi zamanlamayı" hedeflemişti fotoğraflarda; 1990'lı yıllar ise bu görevi, bir başka deyişle gerçeğin saklanması, zamanın ortaya konması gerekliliğini televizyona yüklemiştir. Fotoğrafçılık, bu nedenle daha simgesel, daha estetik bir özelliğe bürünmüştür.

c) **Konunun varlığı ve okuyucunun bakış açısı:** Beyazperdede, sinema oyuncularına kameraya bakmamaları öğütlenir. Buna karşın, basındaki fotoğraflarda doğrudan doğruya okuyucuya yönelen bakış, okuyucuyu etkileyerek özel ilgi çeker. Kitle iletişiminde her araç ("küçük ekran" – televizyon; "büyük ekran" – sinema; basın) belirlenen hedeflere göre kendi kurallarını uygular. Basın, ya daha çok satmak için (dergi kapak fotoğrafları) ya da okuyucuları bilgilendirmek için (günlük gazeteler) fotoğraftan yararlanmaktadır. Amaç, gerçeğin bıraktığı etkilerle okuyucunun ilgisini çekmek, bir anlamda onu "bağlamak"tır. Gelecek yıllarda, basın belki de gerçeğin doğru algılanmasında arabuluculuk edecektir ya da okuyucunun katılımını sağlamak için kendisine başka başka kurallar belirleyecektir. Bakış açısının bir yana bırakılıp alan derinliği olmayan dar çerçevenin benimseneceği ya da benzer alan kullanımı aza indirgenerek daha simgesel bir alan kullanılacağı düşünülebilir miydi yıllar önce?

Günümüzde, televizyon, olayları anında yayımlama özelliği taşıdığından, basını, bu nedenle görüntü yaratmaya zorlamıştır. Bu nedenle geleceğin basın fotoğrafçılığını, haber terimleriyle değil de daha çok fotoğrafçılık terimleriyle düşünmemiz yerinde olacaktır.

İkinci Düzey: Ekinsel Düzeyde Tanıtım

Tüm basın fotoğrafları, gerçeğin bir alıntısıdır. Ancak aynı zamanda, foto muhabiriyle olduğu kadar, okuyucuyla da ilintili bir görüntü ekininin alıntısıdır. Söz konusu ilke, tanıtımda da benimsenmektedir. Örneğin bir ürünün satılabilmesi için reklamcı, bu ürünü, gelecekte satın alacak kişilerce bilinen fotoğraf ya da film biçiminde sunacaktır. Ürünü satın alacak kişi, kendisine önerilen ürünü kişisel, özel göstergebilimsel alanında değerlendirecek ve ekinsel amaçla satılacak ürünle uyum sağlamaya çalışacaktır.

Basın fotoğrafları için de aynı düzenin geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Foto muhabirinin amacı okuyucusunu bilgilendirmek ise, okuyucuya sunacağı görüntüyü, okuyucu daha önceden bunu biliyormuş gibi hazırlamalıdır. Bu nedenle, çoğu foto muhabiri, resim tablolarını, tanıtıma ilişkin görüntüleri, tanıtım filmlerini, basın fotoğraflarını, haber fotoğraflarından alıntıları, kısaca güncel olan her türlü bilgilendirici belgeyi, okuyucuya, daha önceden görülmüş biçimde sunar. Öyle ki günümüzde, basın fotoğrafçısı, "görüntü kurdu" bir başka deyişle "görüntü adamı" -tüm foto muhabirleri erkek değil ki- ya da "görüntü kadını" olmalıdır. Klasik baş yapıtları, fotoğrafçılık, resim, sinema gibi alanlarda izlemeyi alışkanlık edinmiş ve bu anlamda belirgin bir ekinsel düzeye erişmiş insan, bir dönemi, bir nesli etkileyen ve sık sık değişen modayı izleyerek güncelliği yakalamaya çalışır. Çoğu zaman bunu "ekinsel birikimi" sayesinde başarır da.

Bu nedenle, ekinsel düzeyde tanıtımın temeli, klasik yapıtları tanımaya, bilmeye, her ne kadar geçici de olsa modayı

izlemeye, görüntüyü alıntıya dönüştürmeye dayanmaktadır. Ancak, hemen belirtmekte yarar görüyoruz: Alıntı yapmak, alıntıya dönüştürmek, kopya etmek anlamına gelmez; alıntı yapmak, belli bir ekinsel düzeye erişmek ve bu düzeyi zenginleştirerek korumaktır.

Üçüncü Düzey: Simgesellik

Bir fotoğraf, zaman geçtikçe güncel olma özelliğini yitirir ve simgesel bir nitelik kazanır. Örneğin belli bir düşünceyi yansıtan siyasi boyutlu afiş ya da resimler simgeseldir: Güvercini ezen postallar, tel örgülere asılı eller, parmaklar arkasında yanan bir mum...

Bu açıdan, basın fotoğrafının da kendine özgü bir simgesellik taşıdığı söylenebilir. Bir başka deyişle, simgesellik bağlamında basında fotoğraf, anında güncelliğe ulaşmak yerine, belli bir düşünceye gönderme yapan, okuyucuları o düşünceye yönlendiren bir görüntüdür yalnızca.

Bu noktada Jean Paul Sartre'a değinmeden geçemeyeceğiz. Ünlü yazar görüntü konusunda şöyle demiştir: "Tüm görüntüler, özlerinde ve hatta yapılarında simgeseldir." Gerçekten de bir fotoğrafı okurken, ilk anlarda, öncelikle gerçeğin bıraktığı izlenimlerden, güncelliğin anlatısından, görüntünün gösterimlerinden etkilenmez miyiz? Sözünü ettiğimiz etkilenme süreci, sonraları kendini daha az hissettirir bizlere. Fotoğraf ayrıntılarına neredeyse duyarsı bir biçimde göz gezdiririz. Ancak, fotoğraf görüntüsünde aktarılmak istenen düşünceyi, kavramı arar gözlerimiz. Söz gelimi, barış, haksızlık, tehlike, aşk, dayanışma, annelik gibi kavramları...

İyi çekilmiş bir basın fotoğrafı, çoğunlukla iki yaklaşım önerir. Bunlar da, olayın önemini pekiştirerek yansıtan şaşırtıcı olma özelliği ve fotoğrafı güncel kılan etkili bir simgeselciliktir.

Dördüncü Düzey: Basın Fotoğrafının Uzanlatımı

Yazında uzanlatım biçemler, yazarın düşüncesinde önceden yer almaktadır. Uzanlatım biçemler, tüm yazar ve ozanların metinlerinde kullanabilecekleri eylemsi biçemlerdir.

İşte, basın fotoğrafçılığı da güncelliği uzanlatım biçemleri aracılığıyla yakalar ve yansıtır. Böylece, görüntü, anında yansıtımı çekici kılan özelliklere bağlı kalmaz.

Bu çerçevede, basın fotoğrafçılığında en çok başvurulan iki biçem, karşılaştırma ve karşısavdır. Örneğin bir genç kadın, silahlı ve süngü takmış bir askeri birliğe çiçek uzatmaktadır. İşte görüntünün iki bölümünü karşılaştıran bir karşı sav örneği.

Sözünü ettiğimiz basın fotoğrafı görüntüsünü okumada izlenecek dört düzeyin sağladığı yararlara gelince; Fransız gösterge bilimcilerinden Roland Barthes, bu amaçla, yayımladığı "La Chambre Claire" (Aydınlık Oda) adlı yapıtında, her fotoğrafın içerdiği dizgeyi ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu nedenle, her okuyucu, sınıflandırmaya gitmek yerine, kendi bakış açısına göre, görüntüde beğendiğini seçebilmekte ve ekinsel düzeyde kişisel özgürlüğünü engellemeyen bir fotoğrafın ancak büyüsüne kapılmaktadır; böylesi fotoğrafları yeğlemektedir.


Fotoğraf: Romano Cagnoni

Oysa sizlere verdiğimiz örneklerde, her görüntü, dilin ve birtakım kuralların bir arada yer almasının yarattığı etkiler sonucunda oluşturulmuştur.

Ekinsel açıdan elindeki olanakların ve araçların bilincinde olan bir foto muhabiri ve de akıllı, zeki, düşünen bir okuyucu olabilmek için, her şeyden önce, kimi görüntülerde heyecan olgusunun neden ağırlıklı bir biçimde yansıtıldığını kavramamız gereklidir.

Duygu kavramının temelinde, öncelikle bir dil paylaşımı bulunur: Gerçeğin bıraktığı etkiler, ekinsel düzeyde tanıtım, simgesellik, uzanlatımsallık. Bu tür duyguları yaşamak ve yaşatmayı bilmek, onları yok etmez; tam tersine daha da kuvvetlendirir.

Bu bağlamda, basında görüntü okuma biçimlerine ilişkin çok çarpıcı bir örneğe değinmeden geçemeyeceğiz. Kimi fotoğraflar vardır, "yılın fotoğrafı" bile seçilseler, yine de hiçbir zaman yayımlanmama tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar. Beyrut olaylarından sonra, Françoise Demulder adındaki bir Fransız gazetecinin çektiği fotoğrafın başına gelenler gibi. Françoise Demulder'nin Lübnan'da çektiği fotoğrafı, bağlı olduğu Gamma Ajansı yazı işleri komitesi yayımlanır nitelikte bulmamıştır. Ancak, birkaç hafta önce yayımlanması uygun görülmeyen aynı fotoğraf, bu kez ajans laborantının elinden basılınca "yılın fotoğrafı" olarak aday gösterilmiştir. Sonrası herkesçe biliniyor: Fotoğraf yılın fotoğrafı seçilmiş ve o günden sonra tüm röportaj fotoğrafları seçmelerinde yer almıştır.

Şimdi, açıklamaya çalıştığımız, basında görüntü okuma biçimlerine ilişkin izleyeceğimiz dört düzeyi, söz konusu yılın fotoğrafına uygulayalım.

1) Gerçeğin bıraktığı etkiler düzeyi: Fotoğraf hazırlıksız çekilmiştir. Evler yanmaktadır. Benimsenen geniş açı ve geniş çerçeve, sokaktaki çocukları kurtarmak üzere koşan bir insanı görüntüler. Bir kadınla bir asker karşı karşıyadır ve hareketlerle anlaşmaktadır. Fotoğraf bizlere son bulmak üzere olan bir anı yansıtır. Her şey hareket halindedir.

2) Ekinsel düzeyde tanıtım: Söz konusu fotoğrafta, kadın, başını hafifçe eğmiş bir konumdadır; kollarını yalvarırca-

sına iki yana uzatmıştır. Bu görüntüye hemen hemen tüm giz resimlerde ve heykellerde rastlanmaktadır. Fotoğraftaki Filistinli kadına, taşıdığı ekinsel göstergeyi göz önünde bulundurmadan bakmak olasıdır. Françoise Demulder, belki de bu benzerliği bilerek aramamıştır. Fotoğrafın bu denli beğeni toplamış olması, fotoğraftaki görüntünün bizde, adeta Lübnan'da çekilmiş olmasından öncelere ilişkin bir görüntü olduğu hissini uyandırmasından ileri gelmektedir.

3) Simgesellik düzeyi: "Yılın fotoğrafı"na baktığı an, 1976 yılı Beyrut'unda, o gün, o saatte, Hıristiyan bir askere yalvaran kadını görmektedir okuyucu. Bu görüntü sonradan tüm savaş sahnelerinin simgesi durumuna gelmiştir: Yalvaran kadın, barışı haykırmaktadır; yalvaran kadın barışı simgelemektedir. Asker barışı tehlikeye sokan kişidir. Müthiş simgeler... Böylece, fotoğrafın yansıttığı güncellik kavramı yiter gider. Fotoğrafın yansıttığı anlam artık simgeleşmiştir.

4) Basın fotoğrafının uzanlatım düzeyi: Bir yanda, ayağında postallar, ellerinde siyah eldivenler, yumruğu silahına dayalı, yüzünü eşarpla saklamış, sırtı bize dönük bir asker; diğer yanda, ayaklarında terlikler, başında beyaz başörtüsü, yüzü bize dönük, askere yalvaran bir kadın. Yaratılmak istenen karşıtlık kesin ve olağanüstüdür.

İŞLEVSEL FOTOĞRAFÇILIK

XX. yüzyılın ikinci yarısı, günümüzde iletişim çağı olarak nitelendirilmektedir. İletişim kurmak, insanoğlunun en temel gereksinimlerinden biridir; bir insana verilebilecek en ağır ceza, onu iletişim özgürlüğünden yoksun bırakmaktır. İnsan beş türlü iletişim aracına sahip bulunmaktadır: Davranışlar, sesler (insan sesleri, enstrüman sesleri), bakış, yazı ve görüntü. Hayvanların dünyasında da bu iletişim araçlarının ilk üçüne rastlanmaktadır: Hayvanlar, vücutlarını hareket ettirerek ve kimi sesler çıkararak öteki hayvanlarla iletişim kurup anlaşmaya çalışırlar. Tarih öncesi insan da, bu üç

tür iletişim aracını geliştirmiştir hemcinsleriyle anlaşmak için. Ancak yine de, bir kayanın üzerine ilk görüntünün kazındığı gün, insan uygarlığının doğduğu gün olarak benimsenebilir. İnsanoğlu ilk hareketini içgüdüsel olarak yapmamıştır; tam tersine, amacı görüntü yaratmak olmuştur. Bu nedenle, davranışlar uluslararası ekin düzleminde, ailesel değer taşıyan simge nitelikli iletişim aracı biçiminde ele alınmalıdır (Fransa'nın Dordogen bölgesinde bulunan Lascaux mağarasında duvarlara çizilen bizon resimleri).

Yazı, görüntüden türemiştir; bir başka deyişle ana kaynağı yazının görüntüsüdür. Yazı, yüzyıllar boyunca resim biçiminde işlenmiştir. Uzlaşımsal simgelerden kurulu basitleştirilmiş görüntüler, çeşitli kavimlerde birçok değişikliğe uğramış ve M.Ö. XVII. yüzyılda, bu kez Fenikeliler tarafından yapılan basitleştirmeler sonucunda imgelere, imlere dönüşerek abeceyi oluşturmuşlardır.

Günümüzde, eskiden olduğu gibi, yazıdan ve sözden, kesin ve etkili bir biçimde yararlanmakta hiçbir güçlük çekmemekteyiz. Çünkü, artık yüzyıllardır "dilsel" nitelikli kültürlerde yaşıyoruz. Ancak, "çağdaş zamanların yeni kültürü olan görüntüsel kültür"ün temelinde bulunan görüntü için durum biraz farklıdır. Aslında, bunda şaşırtıcı bir şey yok. Çünkü yüzyıllar boyunca bu tür bir iletişim aracı, çok küçük bir azınlığın, resim çizme, boyama ya da yontma yeteneğine sahip kişilerin mülkiyetindedir. İnsanın bulduğu en eski iletişim aracı olan görüntü, bundan yalnızca 166 yıl önce fotoğraf yönteminin uygulamaya konulmasıyla herkesin ulaşabileceği bir konuma gelmiştir.

Farkındaysanız, biz "buluş" demiyor, "uygulamaya koymak" terimini kullanıyoruz. Çünkü bize göre fotoğrafı kimse bulmamıştır; Aristo'dan Nicéphore Niepce'ye değin, yüzyıllar boyunca, çeşitli ülkelerdeki birçok bilginin araştırma ve deneyimlerinin bir ürünüdür fotoğraf. Bu bağlamda, Niepce, kendisinden önce gelenlerin çalışmalarına, kendi araştırma ve deneyimlerini katarak uygulamaya koyma yöntemini gerçekleştiren ilk kişidir. Yalbot'un, Niepce'nin çalışmalarına yaptı-

ğı eklemelerle, günümüzde uyguladığımız biçimiyle fotoğraf sanatı ortaya çıkmıştır. Buna göre fotoğraf tarzı görüntünün babası, yaratıcısı bu açıdan hiç kuşkusuz Niepce'den başkası değildir.

Fotoğraf sözcüğünün kökenbilimsel incelemesine gelince, "photographie" sözcüğü Yunanca phas/photos (ışık) ve graphein (çizmek, yazmak) sözcüklerinden türemiştir. Bir başka deyişle, "ışık-yazı"dır fotoğraf. Bir plan üzerinde gözle algılanabilir her şeyin yeniden üretilmesidir: Görüntünün yansıttıklarının, ışığa duyarlı kimyasal maddelerle kopya edilmesiyle gerçekleşen bir olaydır. Fotoğraf terimi, ne bir sanat terimi, ne de bir anlatım biçimidir. Çok değişik araçlarla kullanılabilecek bir teknikten başka bir şey değildir. Bu teknik, sanatsal boyutta ürün verebileceği gibi, basın, eğitim, bilim ve tanıtıma yönelik belgeler de yaratır. Söz konusu belgeler, olayları kaydetmek ya da anımsamak için çekilen, basit durum saptama fotoğrafları da olabilir.

Niepce'nin çağdaşları için "héliographie" denilen bu olgu, yalnızca sanat dünyasına özgüydü. Bu nedenle fotoğrafçılık, plastik sanatların bir kolu olarak gelişmiştir. Buna karşılık, kimileri, fotoğraf görüntünün belgesel değerini anlayarak, daha önceleri hiçbir ressamın, hiçbir çizerin yapamadığı, gözlerimizin algıladığı her şeyi betimlemenin çok mükemmel bir yolunu kesin bir biçimde bulduklarının bilincine varmışlardır.


Fotoğraf: Christopher Morris

Böylece, insanoğlu, yaşamın her anını sürekli olarak o anın tanıklığını yapabilecek görüntüler biçiminde sabitleştirebilme gücüne erişmiştir. Ancak hiç kimse, 19 Temmuz 1822 tarihinde, Bourgogne'nun küçük bir deneyliğinde uygulamaya konulan bu olgunun,

on yedi yüzyıl önce matbaanın kazandığı önem kadar büyük bir önem kazanabileceğini düşünmemiştir.

Fotoğrafçılıkta yeni bir yaratım aracı görenler ve bu olguya önemli bir belgesel, hatta bilimsel işlev yükleyenler, farkına varmadan, fotoğrafçılığı iki büyük dala ayırmışlardır:

1) Resimsel (sanatsal) fotoğraf
2) İşlevsel fotoğraf

İşlevsel fotoğrafçılık da kendi içinde birçok uzmanlık dalına ayrılır: basın, tanıtım, belgeleme, eğitim, bilim ve portre. Bu nedenle, söz konusu görüntünün burada, sabit, durağan görüntü olduğunu belirtmekte yarar görmekteyiz.

Estetik: Bir amaç mı, yoksa bir araç mı?

İşlevsel fotoğraf, adından da anlaşılacağı gibi, belli bir işlev üstlenmiştir. Bir görünümün, bir düşüncenin, bir heyecanın, bir düşün öznel anlatımı olan resimsel fotoğrafın işlevsel bir görevi bulunmamaktadır. Resimsel fotoğrafçı, her zaman betimlemeyi amaçlamaz; görünmeyeni de göstermek gibi bir arzu içindedir. Çoğunlukla kurguya kaçar. Oysa işlevsel fotoğrafçılık alanında çalışan bir fotoğrafçının tüm bunları yapması olanaksızdır.

Hangi dal olduğu belirtilmeden fotoğrafçılıktan söz etmek, oldukça yanlış ve üzücü bir davranıştır. Resimsel dala ilişkin fotoğrafları incelmek, yorumlamak ve yargıya varmak üzere kullanılan ölçütler, işlevsel fotoğraflar için geçerli değildir. Bunun tam tersini de söylemek olası. Yalnızca resimsel fotoğrafçılık adına "fotoğrafçılık" teriminin kullanılması ve terimin bu biçimde tekelleştirilmesi, ne yazık ki üzüntü vericidir. Söz konusu iki dala ilişkin yapıtların bir arada yer aldığı fotoğraf yarışmaları, bu ayrımın bilincinde olan uzmanları oldukça öfkelendirmektedir. Müzik yarışmalarında, piyano çalan bir kişiyle akordeon çalan bir kişi aynı dalda yarışabilir mi? Hayır! O zaman aynı durumun, resimsel ve işlevsel fotoğrafçılık dalında yarışanlar için de geçerlilik kazanması ka-

çınılmazdır.

Ancak, bu iki fotoğrafçılık dalı arasında aşılamaz bir duvar yaratılmamalıdır. Elli yıl önce beğenilen, bilgilendirici değer taşıyan bir fotoğraf, estetik değeri açısından günümüzde beğeni toplayabilir; ya da resimsel bir fotoğraf, tanıtım amacıyla kullanıldığında insanlar üzerinde kimi heyecanlar uyandırabilir. Bu nedenle, basında kullanılan tanıtım fotoğrafları her dönemde büyük estetik değer taşırlar. Bu fotoğrafları, resimsel fotoğraf dalında sınıflandırmak yanlış bir eğilimdir. Çünkü resimsel fotoğraflar için yaratım amacı estetiktir. Tanıtım amacı güden fotoğraflar için ise estetik, okuyucu elde etmede ve bu çerçevede onu görüntünün arkasındaki gizlenmiş bilgiye çekmede kullanılan bir araçtır. Burada önemli olan, araç ile amacı birbiriyle karıştırmamaktır.

Resimsel Ya Da İşlevsel Fotoğraf Arasındaki Temel Ayrımları Belirleyen Ölçütler Nelerdir?

İlk olarak şu soruyu yanıtlamak zorunda kalabiliriz: Vericiyle (fotoğrafçı) alıcı (fotoğrafı çekilen kişiler) arasındaki bağıntının temeli nedir? Fotoğraf çekerken, resimsel fotoğrafçı yalnız kendini düşünür; görüntüyü bir düşünceyle, bir heyecanla ya da düşle algılanabilir görsel bir biçimle bezemektir amacı. Güzel bulduğu bir şey görmüştür ve bu estetik zevk, onu bir görüntü yaratmaya, bir başka deyişle fotoğraf çekmeye yöneltir. Umduğu, yarattığı bu estetik zevki başkalarıyla paylaşmaktır. Ancak, "alıcılarının" kim olduğunu bilmemektedir. Sunduğu yapıtlar, önceden belirlediği bir insan kategorisine yönelik değildir; her şey anlatma gereksiniminin karşılanmasına dayalıdır. Oysa işlevsel fotoğrafçılar, öncelikle "alıcılarını" düşünmek zorundadırlar; genellikle, çektikleri fotoğrafın kimler tarafından, ne zaman ve nerede görüleceğini bilirler. İşlevsel fotoğrafçılık, bu bağlamda, foto muhabirliğinin ta kendisidir.

Her ne kadar uğraşsalar da, resimsel fotoğrafçılar, alıcılarının hangi sosyo-kültürel sınıftan olduklarını, yaşlarını,


Fotoğraf: Dudley M.Broks

cinsiyetlerini öğrenemediklerinden, ancak kullandıkları "kişisel dil" aracılığıyla kendilerini anlatabilirler. İşte, ikinci ayırıcı özellik burada yatmaktadır: Görüntünün okunabilirliği. Resimsel fotoğrafçının başvurduğu görsel nitelikli dil belirli hiçbir kurala uymadığından, çoğunlukla bir çözümleme gerektirir. Bu açıdan, alıcı, fotoğraftaki görüntüden hareketle, sanatçıyı hangi düşüncenin yönlendirdiğini sonsuz değişik biçimlerde yorumlama yoluna gitmektedir. Buna karşılık, işlevsel özellik taşıyan fotoğraf yaratıcısı, bir başka deyişle foto muhabiri, profilini tanıdığı alıcısının diliyle kendini ona en iyi biçimde anlatma çabası içine girer.

Resimsel ve işlevsel fotoğraf söz konusu olduğunda, görüntünün estetik değeri ve anlamsal, bilgilendirici değeri arasındaki bağıntı tersine işler. Sanatçı için önemli olan estetiktir; çünkü görüntü, çoğunlukla bilgilendirici değerden yoksundur.

Bu noktada, basında kullanıldığı biçimiyle "bilgi" teriminin anlamını ortaya çıkaracak, yirmi üç ünlü foto muhabirini kapsayan bir soruşturma yapılmış ve soruşturmada foto muhabirlerine şu soru yöneltilmiştir: "Fotoğraf çekerken, görüntünün estetik değer taşımasına önem verir misiniz?" Bu soruyu üç foto muhabiri şöyle yanıtlamıştır: "Asla! Kimi zaman, fotoğrafların bilgilendirici değerden çok estetik değer taşıdıklarının farkına hayretle varır ve bu durumda bir ayrım yapılması gerektiği sonucunu çıkarırım."

İyi bir foto muhabiri, fotoğrafın yapısındaki belli bir denge ve uyum anlayışını sonradan edinmez; bu onda doğuştan var olan bir yetenektir. Resimsel fotoğrafçılar için ise durum tam tersidir; çünkü resimsel fotoğrafçılar, bir sanatçının

duyarlılığı ile görüntüdeki estetiği düşünür, inceler ve oluştururlar. Oysa, foto muhabirinin güzel fotoğraflar çekmek gibi bir endişesi yoktur. Amacı, iyi fotoğraflarla haber konusunu görselleştirmek ve görüntünün okunabilir özelliğini kolaylaştırmaktır.

Herkesçe Bilinen Bir Ayrım

Yukarıda sıraladığımız tüm bu ayrımlara bir yenisini daha ekleyelim: Resimsel fotoğrafçının çektiği görüntüler seyredilmek içindir. Foto muhabirinin çektiği fotoğraflar, bilgilerin okunabilirliğini kolaylaştırır yalnızca. Bu açıdan, resimsel bir fotoğrafın niteliği nesnel olarak tanımlanamaz; görüntü bir grubun hoşuna giderken, bir diğer grubun hoşuna gitmeyebilir. Ancak, işlevsel bir fotoğrafın niteliği nesnel olarak tanımlanabilir. Çünkü işlevsel bir fotoğrafın yerine getirdiği işlevi, belli ölçütlere göre belirlemek olasıdır. Yine bu nedenden ötürü, resimsel fotoğraflar estetik açıdan, onları seyredenlerde uyandırdıkları heyecan açısından, plastik sanatların en yüksek düzeyinde yer alırlar. Buna karşın, resimsel fotoğraflar, bilgilendirici bir içerik söz konusu olduğunda, iletişimsel gereksinimlere yanıt veremeyecek denli yetersiz kalırlar.

Fotoğrafçılığın bu iki dalı arasındaki ayrım, iletişimle ilgili bilim dallarında eğitim veren kişiler tarafından, yıllar önce ortaya konulmuştur. Örneğin Fransa'da, Saint-Denis Üniversitesi Profesörü Gérard Girard, söz konusu ayrımı şöyle açıklamaktadır: "Bir fotoğrafın belgesel ve sanatsal özellikleri arasındaki ayrım iyi belirlenmelidir. Bu çok önemlidir. Belgesel fotoğrafçılıkta (biz işlevsel diyoruz) çerçeveleme, görüş açısı, odak, ayarlama, duruş zamanı, diyafram ve fotoğrafın temel görünümünü oluşturan gerçekler arasından bir seçim yapılır. Rastlantılar, aksilikler, görüntü çerçevesinde ikincil ve kimi zaman birbirine karışmış görünüşler ya da alan derinliği, dizgesel olarak silinmemiş, ortadan kaldırılmamış ya da yansızlaştırılmamıştır. Sanatsal (biz resimsel diyoruz) ve kurgusal fotoğrafçılıkta, en biçimsel ve en antifigüratif eğilim-


Fotoğraf: Christofer Morris

ler yer almaktadır; hiçbir şey rastlantıya bırakılmamıştır. Üzerinde düşünülmemiş, bir anda akla gelmiş, yaratıcı olduğu söylenen eğilimler bile önceden düşünülmüştür."

Bu açıklamalardan, resimsel fotoğrafçılık ve basın fotoğrafçılığı (işlevsel fotoğrafçılık) arasındaki uçurumun ne denli derin olduğu, kanımızca kolaylıkla çıkarsanabilir.

Öte yandan şunu söyleyebiliriz: Bilgi, gazeteciliğe ilişkin tüm söylemlerin temel ve belirleyici öğesidir ve bu kural, yazıda olduğu kadar, foto muhabirliğinde de geçerliliğini korumaktadır.

Yeni yasa, sanatsal fotoğrafçılık ve zanaatsal fotoğrafçılık arasında bir ayrım yapmaktadır. Bu noktada, yaratıcılık sergilemeyen, herkesin kendi gözleriyle algılayabileceği şeyleri betimleyen fotoğraflar, zanaatsal fotoğraf olarak benimsenmektedir. Bu fotoğrafların yaratıcı hakları, sanatsal fotoğrafların yaratıcı haklarından daha az korunmaktadır. Yasa, işlevsel bir fotoğrafa "sanatsal yaratım" niteliğini, ancak ayrıcalıklı bir niteliğe sahipse tanımaktadır.

Türkiye'de durum farklılık göstermektedir. Birçok foto muhabiri, fotoğrafları sanatsal yatırım olarak değer gördüğünde mutlu olmaktadır. Çünkü bizde de yaratıcı hakları, sanatsal bir fotoğraf söz konusu olduğunda daha iyi korunmaktadır. Öyle ki fotoğrafçılar da, foto muhabiri değil de sanatçı, fotoğraf sanatçısı olarak tanıtıldıklarında büyük bir gurur duyarlar. Bu nedenle, "Fotoğrafçılık hiçbir biçimde sanatla kıyaslanamaz." diyen Ingres, ressamları oldukça kızdırmıştır.

Yazı Bir Dil Midir?

Hepimiz, fotoğrafçılık dilinden söz edildiğini duymuşuzdur. Ancak fotoğrafçılık dilini bir iletişim aracı olarak ele almak, bu bağlamda düşülmemesi gereken yanlışlardandır. Yoksa, fotoğraf sözcüğünün kökeninde "yazı" olduğuna göre, fotoğraf bir yazı biçimi olarak mı benimsenmelidir? Elbette! Aralarında çok büyük farklılıklar olsa bile, yazıyla karşılaştırabiliriz fotoğraf abecesini. Okuyucunun düşüncesinde beliren fotoğrafları oluşturan etmenlerin (fotoğraf bileşkelerinin) yarattığı etki, yazaçların okunmasının ya da diğer yazılı gösterge türlerinin bıraktığı etkinin aynısıdır. Bu nedenle, fotoğraf dilinden, fotoğrafçılık dilinden söz edilebilir; ancak fotoğrafçılığın bir dil olduğu söylenemez.

Yazının oluşturduğu sözcükler, fotoğraf yazısında bileşke terimiyle belirtilir. Fotoğraf, en geniş, en varsıl bileşkeli resimsel yazı olarak tanımlanmaktadır. Ancak fotoğrafın çok anlamlılık özelliği, bu bileşkelere uzlaşımsal değerler yükleyebilecek bir yaratım dizgesine engel olmaktadır. İşte, işlevsel fotoğraf bilgilendirici bir araç olarak kullanıldığında, aşılması gereken ilk engel budur. Oysa resimsel fotoğraf böylesi bir sorundan bütünüyle soyutlanmıştır. Tam tersine, alıcı yönlerini çoğaltarak ve çeşitlendirerek, fotoğraf yazısının çok anlamlı özelliğinden önemli bir yarar sağlamaktadır.

Fotoğraf bileşkeleri üç gruba ayrılır: Canlı bileşkeleri oluşturan insan ve hayvanlar; durağan olmayan bileşkeler olarak algılanan kimi olgular ve doğal öğeler; son olarak da durağan bileşkeler olan dağlar, evler ve diğer tüm nesneler.

Fotoğraf Bileşkelerinin Sınıflandırılması

Üç bileşke arasındaki ayrım değişmez. Çünkü fotoğraf yazısının temelinde yer alan düzen ilişkisi kuralı, bu üç grup arasında da yerini bulur. Örneğin bir fotoğraf canlı bir bileşke içeriyorsa, görüntü düzeyinde yeri neresi olursa olsun, tüm diğer bileşkelere baskın çıkar. Değişen tek şey, kişilerde uyandırdığı heyecanın etkisidir. Olgu, bütünüyle ruhsal bir özellik taşır böylece. Bu çerçevede, durağan olamayan bileşkeler, boyutları ne olursa olsun, durağan bileşkelere göre daha baskındırlar. Önerimiz, fotoğrafa daha kolay, daha hızlı ve daha etkili bir okuma sağlamaksa amaçları, foto muhabirlerinin, fotoğraf seçicilerin ve çerçeve (kadraj) yapmakla görevli kişilerin, söz konusu önem sırasını göz önünde bulundurmaları olur.

Bu noktada kaçınılması gereken, haberin temel öğesinin durağan bir bileşke olduğu fotoğrafta canlı bileşkeler kullanmaktır. Buna karşın, kimi durumlarda, canlı bileşkeye başvurmak gerekebilir. Örneğin fotoğraf bir heykel, bir ağaç ya da bir yapıyı olağanüstü küçük ya da büyük gösteriyorsa, görüntüde ölçütü belirleyecek bir bileşkeye gereksinim duyulur. Bunu da en iyi karşılayabilecek, bir kişinin, bir başka deyişle canlı bir bileşkenin görüntüsüdür. Ancak, haberin konusu değilse, canlı bileşke fonda yer alabilir, arkadan verilebilir. Yine aynı biçimde, haberin asıl konusunu bir makinenin nasıl işlediği oluşturuyorsa, görüntüde hareket eden bir kişinin varlığı gereklidir. Bu durumda da, fotoğraf öyle çekilmelidir ki kişinin haber konusuyla bir ilgisi bulunmadığı, görüntüde yalnızca tamamlayıcı bir rol üstlendiği açıkça anlaşılmalıdır. Bir başka deyişle, kişi hiçbir zaman cepheden çekilmemeli ya da kişinin bakışı fotoğraf sanatçısına doğru yönelmiş olmamalıdır. Demek oluyor ki temel öğe konumunda olan durağan bileşke üzerinde, ne görsel, ne de ruhsal bir baskı kurulmalıdır.

Medyanın göstergesel nitelikli işlevini yeterince dikkate almayan kimi yazı işleri sorumluları, konuları ne olursa olsun, fotoğrafların canlı görünmesi için, foto muhabirlerinin çektikleri, tüm fotoğraflarda bir kişinin bulunması gerektiğine inanırlar. Doğru bir düşünce sayılabilir bu belki de; çünkü görüntüde fazladan yer alan bileşkeler, görüntünün okunması açısından büyük yarar sağlayabilir. Ancak, ekonomi ya da bilim alanında yazı üreten bir gazeteci, yazısı daha canlı olsun düşüncesiyle neşeli fıkralara, anlatılara mı başvurmalı sizce? Elbette ki oldukça tutarsız bir çözüm bu.

Burada belirtilmesi gereken, bileşkelerin, fotoğrafın okunması sırasında sınıflandırılacağıdır. Ancak, algılama ve okumayı birbirine karıştırmamalı. İlk bakışta, durağan bir bileşkenin yanında yer alan canlı bir bileşke, fotoğrafın okunması sırasında önem derecelerine göre sınıflandırılır: canlı, durağan olamayan ve durağan.

Söz konusu sınıflandırmada, iki ayrıcalığı yadsımamız olası gözükmemektedir: Durağan bileşke, bir şeyi ilgi çekecek denli alışılmadık bir yönüyle veriyorsa ya da canlı bileşke, fotoğrafta anlamsız bir ayrıntıya indirgenmiş biçimiyle yer alıyorsa, canlı bileşkenin baskın olma özelliği bütünüyle ruhsal olarak açıklanabilir. Baskın olma özelliği, öncelikle yüz ifadesinde ve bakışlarda göre çarpar. Bileşkenin gücü, ancak kişiler ya da hayvanlar arka cepheden görüntülendiyse azalır. Bu nedenle çekeceğiniz fotoğraflarda kişi ya da hayvanları olabildiğince arka cepheden görüntülememeye çalışmanız yerinde olur. Hareket durumunda, aynı davranışlarda bulunmayan, aynı yöne doğru yürümeyen bir grup insan söz konusuysa, büyük bir bölüm yandan ya da cepheden görüntülenmeye çalışılmalıdır. Çünkü okuyucu, bir insanın yandan ya da cepheden çekilmiş bir fotoğrafıyla o insan üzerine bilgi edinebilir. Böylece ruhsal boyutlu etmenleri işe karıştırmamak, yapılacak en doğru harekettir. Okuyucu, kendisine yaklaşan insanı, kendisinden uzaklaşan, kendisinden kaçan insana yeğler. Ancak aman dikkat! Kişiyi cepheden görüntülemek, onun fotoğrafa bakmasını sağlamak anlamına gelmez.

Fotoğraf nasıl okunmalı?

Yazının okunması doğrusal (çizgisel) ve çok boyutlu bir nitelik taşır. Avrupa dillerinden biriyle, bir başka deyişle Latin abecesiyle yazılmış bir metin okunurken gözler yatay bir yol izler ve soldan sağa doğru gider. Buna karşın, bir fotoğrafın okunması iki boyutlu bir işlemdir ve günümüzde halen fotoğraf nasıl okunmalı konusuna ilişkin belli kurallar saptamak amacıyla araştırmalar yapılmaktadır. Bu amaçla Amerika'da gerçekleştirilen bir araştırmada, fotoğraf görüntü karşısında gözün izlediği yolun, doğuştan gelen bir düzene bağlı olup olmadığı incelenmiştir. Bulgular, gözün izlediği yolu şöyle belirlemiştir: Göz, görüntünün merkezinden yola çıkarak, sol alt köşeye kayar; daha sonra da, fotoğraf görüntü üzerinde saat yönünde yolunu sürdürür. Gözün izlediği bu yol, bileşkelerin, değer, biçim, yoğunluk ve izlenim açısından türdeşliklerini varsayar. Bu duruma da genel bir kural oluşturabilmesi bakımından çok ender rastlanır. Biz foto muhabirleri, burada daha çok bileşkelerin önem sırasının ve kimi düzenlerin gözün izlediği yolu belirlediğini düşünüyoruz. Bir başka ayrıcalık da, metinlerin soldan sağa doğru okunmasının getirdiği alışkanlıktan doğan bir ayrıcalıktır. Konuyu biraz daha açımlayalım isterseniz: Bileşkeler doğrusal (çizgisel) olarak düzenlendiklerinde, fotoğrafın geri kalan bölümü zayıf anlamlı öğeler içerdiğinden (bulutsuz gökyüzü, kaldırım, belirsiz ot yığınları...), söz konusu fotoğrafı okumak metin okumaya benzer. Bir başka deyişle, fotoğraf doğrusal bir biçimde, soldan sağa, bileşkelerin önem derecesi göz önünde bulundurulmadan okunur. Bir metin okumak, görsel ve beyinsel hareketlerin aynı anda oluşması anlamına gelmektedir. Okuyucu birbiri ardı sıra yazaçları çözümler, her sözcüğün anlamını, sözcükler arasındaki bağıntıları ortaya çıkarır ve sonuçta tümcenin içeriğine ulaşır. Bu nedenle, bir fotoğraf okumak, çözümlemek için üç aşamadan geçmek gereklidir: Algılama, saptama ve yorumlama.

Algılama, görmeyle yakından ilintilidir. Gözler, biçimleri ve belirgin renkleri saptamaksızın algılarlar. Algılama aşaması çok hızlı gelişir, yarım saniyeyi geçmez. Özellikle çocuklardaki televizyon alışkanlığı bu süreyi daha aza indirger.

Saptama aşaması, metin okumak gibi hem görsel, hem de zihinsel bir harekettir. Okuma görüntünün bileşkelerini saptar ve zihinsel açıdan içeriğini kaydeder. Fotoğrafın konusu böylece saptanmış olur.

Fotoğraf okumanın üçüncü aşaması, zihinsel bir hareket olan konunun yorumlanmasıdır. İşte fotoğrafın taşıdığı çok anlamlılık özelliği bu aşamada kendini gösterir. Aynı toplumsal ekinsel ortamı paylaşan okuyucular, fotoğraf okumasında aynı saptamalarda bulunurlar. Ancak, yine de her biri kendince başka başka yorumda bulunur.

Betimlenen ve Esinlenen

Dilsel göstergeler belli bir kurala göre düzenlenmişlerdir. Ancak, göstergesel nitelikli yazılar hiçbir kural tanımaz. Bu nedenle, fotoğraf bileşkesinin yöntemsel çözümlemesini yapacak bir dizge, bir düzgü (kod) yoktur. Söz konusu güçlük, göstergesel yazıların iki düzeyde işlev görmesinden doğmaktadır. Betimleyici ve esinleyici fotoğrafın önerme derecesi, göstergeler dilini, bir başka deyişle göstergesel dili, dilbilimsel dilden, çift eklemli insan dilinden ayırır. Fotoğrafta en anlamsız nesneyi, en basit durumu, en bilinen kişiyi gösterdiğimizde, okuyucular anında, tüm soyut kavram ve yargılamalara başvurma yoluna giderler. Tüm bu kavram, yargılama ve heyecanlar, görsel olarak algılanan öğelere eklenir. Bu açıdan, fotoğraf kimi zaman saldırgan bir yapı sergilese de, düşünceyi ve iletişimi yönlendiren en güçlü, en yetkin kitle iletişim aracıdır. Çünkü her zaman tartışmaya açık bir kapı bırakır. Daha önceden de belirttiğimiz gibi, fotoğrafı bir dil olarak benimsemek yanlış olur. Ancak fotoğraf dilinden söz edilebilir. Fotoğrafı uluslararası bir dil olarak benimsemek,

daha ciddi boyutlarda yanılgıya düşmek demektir.

Bir fotoğraf okunduğunda, göz önüne alınan, yalnız betimleme ve görüntünün görsel içeriğidir. Oysa okuma iki aşamada gerçekleşmektedir: Betimleme ve esinleme. Bir fotoğraf herkesi ayrı ayrı düşünceye itmektedir. Ekin, yaş, cinsiyet, toplumsal koşullar, ideoloji bakımından farklı kişilere aynı şeyi aktarabilecek, aynı şeyi anlatabilecek bir fotoğraf henüz çekilmedi, belki de hiç çekilmeyecek. Bu nedenle, foto muhabiri, fotoğraf çekerken, görüntünün grafik içeriğini düşünerek dikkatini sınırlandırmamalıdır. Çektiği fotoğrafın okuyucuda uyandıracağı zihinsel ve duygusal etkileri de göz önünde bulundurmak durumundadır. Yazı işleri sorumlusu da, fotoğraf seçerken, fotoğrafların esinledikleri etkileri özenle gözden geçirmelidir. Bu çerçevede, betimleme ve esinleme arasındaki bağıntının incelenmesi, karşılaşılan durumların yüzde ellisinde esinlemenin, şu ya da bu düşünceyi ve duyguyu oluşturmakta destek görevi üstlenen betimlemeye karşı, yorum aşamasında baskın çıktığını göstermiştir.

Burada sözünü ettiğimiz, foto muhabirleri ve fotoğraf sanatıyla uğraşan kişiler arasında çok büyük beğeni gören bir düşüncedir. Esinleme dikkate alınmadığından, yanlış anlamalar ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın sunulduğu alanda da esinlemenin önemli bir etkisi olabileceği unutulmamalıdır. Bir fotoğraf, betimlenirken, yalnızca bir bağlam ayrımıyla değişik şeyler aktarabilir; kimi zaman karşıt tepkiler uyanmasına da neden olabilir. Bu durum da bize, fotoğrafın uluslararası bir dil olamayacağının bir kanıtını sunmuyor mu?

Sıcak ve Soğuk Etki

Fotoğrafın duyarlılık niteliğinin temel kaynağı esinleyici özelliğidir. *Life* dergisinin yazı işleri sorumluları, 1937 yılında Amerika'ya ayak bastığında ünlü fotoğrafçı Kertész'in fotoğraflarını beğenmemiş ve dergilerinde yayımlamayı reddetmişlerdir. Gerekçeleri, Kertész'in fotoğraflarının gereğinden

fazla konuştuğu, düşündürücü olduğu ve yazıdan daha değişik bir anlam esinlediğidir. Fotoğraf sanatının en büyük kuramcılarından Roland Barthes konumuzla ilgili olarak şöyle demektedir. "Fotoğraf korkuttuğu, iğrendirdiği, kınadığı zaman bozguncu durumuna düşmez; ancak düşündürdüğü zaman bozguncu sıfatını alır."

Betimleme ve esinleme arasında ortaya koyduğumuz ayrım, bütünüyle göstergebilimsel bağlama bağlı kalışımızdan ve göstergebilime ilişkin terimler kullanışımızdan ileri gelmektedir. Söz konusu olan, düz anlam ve yananlam terimleridir. Esinleme çoğunlukla yananlam alanında yer aldığından, duyumlandırdıklarıyla sözcükler ve düşünceler alanının dışına taşmaktadır.

Gazetede yayımlanan bir yazı yeniden okunduğunda, çok ender olarak ilk okumadan çıkan anlamın dışında bir anlam çıkartılabilir. Oysa bir fotoğraf yeniden okunduğunda, okuyucunun belleğinde yeni çağrışımlar uyandırır. Bu duruma çok sık rastlamak olası. Söz konusu durum, fotoğraf yazısının özelliğine bağlı olmayan, ancak biz okuyucuların fotoğrafları yeterince iyi okumayı bilmememizden ötürü tüm bileşkeleri çözümleyebilmek amacıyla ikinci bir okumaya gereksinim duyduğumuzun bir kanıtıdır yalnızca.



Fotoğraf: Ben Shchn

Esinleme üzerine getirdiğimiz yorumun başka nedenleri de olabilir. Bir hareket ya da durumu betimleyen fotoğraflar anlatımsal bir özelliğe sahiptir. Bir fotoğraf şiddet sahnesi içerirken, diğeri konuşma yapan bir siyasetçiyi, bir diğeri bir kazayı, belki de bir başka fotoğraf bir spor yarışmasını görün-

tülemektedir. Genelde bilgilendirici değer taşıyan bu fotoğraflar günün bir olayını aktarıyorsa, "güncel fotoğraflar" olarak adlandırılırlar. Güncel fotoğraflar, esinleme derecesine göre okuyucuda sıcak ya da soğuk bir etki bırakırlar. Tanımlanan olaylar okuyucuda zihinsel ya da duygusal bir katılıma neden oluyorsa, etki, bir başka deyişle ilgi sıcaktır. Onun tam tersi gerçekleşiyorsa, ilgi soğuk olarak nitelendirilir. Sıcak ilgi, fotoğraf güncelliğini yitirse bile kalıcı olabilir. Oysa, günün olayını soğuk bir ilgiyle okumak da olasıdır. Örneğin soykırımı görüntüleyen bir fotoğraf, yıllar sonra sıcak bir ilgiyle okunabilirken, dünyanın öbür ucunda aynı gün bir siyasetçinin öldürülmesi, okuyucuda soğuk bir ilgi uyandırabilir. Her şey, esinleme etkisinin yoğunluğuyla ilintilidir.

Demek oluyor ki, bir metnin okunmasında ruhsal etmenler, ruhsal tepkiler dolaylı olarak ortaya çıkar. Çünkü sözcük ve tümcelerin anlamları zihinsel görüntüye çevrilirken imgelem süzgecinden geçerler. Bir fotoğrafın okunması, doğrudan doğruya tepkilerden kaynaklanır. Böylece, araç ve aşama yiter gider.

SOYUT KAVRAMLARIN GÖRSELLEŞTİRİLMESİ

Gazetede, boşanmaya ilişkin yeni bir yasayla ilgili haber yayımlanacaktır. Konuyu aktarabilecek bir fotoğrafa gereksinim duyulmaktadır. Bir başka gazetede de, ünlü bir psikologla sabır konusu üzerine yapılan bir söyleşide, sabır kavramının algılanmasını sağlayacak fotoğraflar aranmaktadır. Çok sık karşılaşılan bu gibi zorluklar, soyut kavramların görselleştirilmesi konusunun daha derinden incelenmesini gerektirmektedir. Bu nedenle, foto muhabiri, soyut kavramları fotoğraflarıyla aktarmanın yöntemlerini çok iyi bilmelidir.

Çekilen her fotoğraf okuyucuda iki tür etki yaratır: Betimleyici ve esinleyici etki. Soyut bir kavramı görselleştirmek demek, betimleyici etkiyi en aza indirgeyerek, esinleyici etkiyi en yüksek düzeye çıkarmak demektir. Soyut bir kavram,

yalnızca düşüncede var olan bir şeyin farkına varılması anlamına gelir bu açıdan. "Düşünmek" düşünceleri birbirine bağlamak olduğuna göre, fotoğrafın esinleyici etkisi, okuyucunun belleğinde ancak böylesi bir ilerlemeyi canlandırabilir.

Düşüncelerin birbirine bağlanması ve bir dizi zihinsel işlemlerle görüntü, görsel olarak algılanamaz gerçekliğe ilişkin bir şeyin görsel anlatımı durumuna dönüşebilir. Belli bir konuda çekilen fotoğrafı "okuyan" kişi, çok ender de olsa konuyla ilgili kimi sınırlamalarla karşılaşır. Düşüncelerinde uzaklara gidebilir; görüntünün betimsel özellikli içeriğinden de, kişinin belleğinin soyut alana doğru kayması kaçınılmaz olur.

Örneğin bir mobilya fotoğrafı. Çoğu kişi, böyle bir resmi, yalnız bir mobilya fotoğrafı olduğu için, "bu bir mobilyadır" biçiminde algılamayacaktır. Düşüncelerde, "eski", "güzel", "pratik", "modern" gibi, mobilyaya özgü kimi kavramlar da canlanacaktır hiç kuşkusuz. Herkeste aynı kavramı uyandıracak bir fotoğraf çekmek olası değildir. Mobilya örneği bunu kanıtlamaya yeter. Çünkü görüntüde yorum okuması gerçekleştirmek, okuyucuyu iki alana yönlendirebilir. Ya estetiğe ("güzel", "modern") doğru ya da kullanışlılığa ("pratik") doğru. Ancak her iki durumda da yorum oldukça kişiseldir. Bu noktada çözüm bekleyen ilk sorun, belli bir soyut kavramın algılanmasını sağlayacak somut görüntünün, taşıyabileceği yorumları en aza indirgeyecek biçimde seçilmesine dayanmaktadır. Bu da, belli bir betimlemeyle algılamayı birbirine bağlayacak konuların seçimiyle gerçekleşir.

Foto muhabiri, fotoğrafı yönelttiği kişilerin hangi cinsiyetten olduğuna; hangi toplumsal ekinsel gruba, meslekî ortama ve yaş grubuna dahil bulunduğuna ilişkin bilgileri edinmişse, bu, iyi bir seçim yapmasını zorlaştıracak hiçbir engel kalmamış demektir. Bir ağa ve bir köylüye zenginlik kavramı aynı görüntüyle sunulabilir mi? Elbette ki hayır!

Canilik kavramı, ilkel toplumlarda yaşayan bir insanla gelişmiş toplumda yaşayan bir başka insana aynı fotoğrafla aktarılamayacağı gibi, 18 yaşındaki bir genç kız için güzellik

kavramını gösteren bir fotoğrafla da, taşıdığı simgesel değer açsından, 70 yaşındaki bir kişide aynı izlenimler uyandırmak olası değildir.

Çeşitli Soyut Kavramlardan Örnekler

Soyut kavramları bu bağlamda aşağıdaki türlere göre ayırmak olasıdır:

a) **Olgusal kavramlar:** Hız, kuraklık, aydınlık, dünya, soğuk... Bu kavramların çoğu algılanabilir olgulara bağlıdır; bir başka deyişle, algılanmaları çok daha kolaydır.

b) **Varoluşçu kavramlar:** Dinlenme, devrim, istila, yalnızlık, yokluk, güçten düşme... Bu kavramlar, algılandıkları zamana bağlı olarak belli bir anlam taşıyan durum ve eylemlerle ilgilidir. Geniş bir konu seçimi daha kolay algılanmalarını sağlar.

c) **Duygusal kavramlar:** Öfke, canilik, intikam... Bu türden somut kavramları canlı kılmak için aranan esin gücüne insan ya da hayvanlarda ulaşılabilir. Böylelikle çoğu durumda okuma, kesin bir algılama söz konusu olacağından kolaylıkla gerçekleşecektir.

d) **Dinsel kavramlar:** İnanç, bağlılık, sabır, boyun eğme, sadakat, birleşme... Böylesi kavramların algılanması amacıyla, genellikle okuyucunun belleğinde düşünce çağrışımı yaratacak insan ya da hayvan resimlerinden yararlanılmaktadır.

e) **Zihinsel kavramlar:** Devlet, yasa, boşanma, araştırma, eleştiri, bilgi, güvence... Bu kavramların görselleştirilmesi, kimi zaman uzun, kimi zaman güç, derinlemesine incelemeler gerektirir. Okuyucu, bir durumla bile soyut kavramı algılayabilir; resmin karşısında yüzünü buruşturan bir insan eleştiriyi kavrar; parmak kaldıran bir öğrenci bilgi aktarmak isteğindedir. Kimi zaman ise bu tür kavramlar, görüntü bileş-

kelerinin yapay düzeniyle ele alınmaktadır. Örneğin ellerinde kırık dal tutan bir kadınla bir erkek, birçok insana, boşanmayı, ayrılığı esinleyebilir.

Bu çerçevede, fotoğrafı çeken kişi, görüntünün hangi amaçla esinsel bir etkiye bürünmesi gerektiğini bilmelidir. Görüntü belli bir düşünceyi mi iletecektir? Düşündürücü mü olmalıdır? Duygusal tepki uyandıracak mıdır? Görüntünün amacı bir refleks yaratmak mı, yoksa bir gereksinimi canlandırmak mıdır? İnandırıcı olmaktan çok düş mü kurdurmalıdır insanlara görüntü? İşte, bu sorulara yanıt bulmak için foto muhabiri, belli yöntemlere başvuracaktır.

Soyut Görüntü Yaratmayı Sağlayan Yöntemler

Soyut kavramları açımlayan bir sözlük henüz oluşturulmadığına göre, foto muhabirine, kendi yöntemini geliştirmek alanında çok iş düşmektedir. Her şeyden önce görüntü hangi tür okuyucuya yönelecektir? Hangi amaçla yaratılacaktır? Bu bağlamda, gazetecilikte soyut görüntü yaratmanın beş yöntemi bulunmaktadır. Ancak sözünü edeceğimiz yöntemler, öneriden öteye gitmeyecektir.

1) İkizleme: Çiçek ya da parfüm şişesi görüntüsünün insanda koku kavramını uyandırdığı bir gerçektir. Çekiç gürültüyü esinlerken, yanan bir lamba ışık anlamına gelir. Dua eden bir kişi ise inanç kavramını görselleştirir. Aynı biçimde belleğimizde ikizleşmiş kavramlar içinden göz ve bakış, ağız ve ses, alev ve ısıyı sayabiliriz.

2) Şifreleme: Bu ikinci yöntem, genellikle önceden bilinen şifrelere dayanmaktadır. Kimi nesnelerin uzlaşımsal, simgesel değeri vardır ve gösterimleri kişide anında soyut bir kavramı canlandırmaya yeterlidir. Güvercin görüntüsü barışı simgeler. Bir kaz tüyü yazıyı, silah tutan bir el şiddeti yansıtır. Haç fotoğrafı ise bulunduğu bağlama göre ölümü ya da dini esinlerken, yoldaki bir arabanın flu gösterimi hız anlamına gelmektedir.

3) Ruhsal tepki: Kimi soyut kavramlar, görüntünün okunmasına bağlı olarak okuyucularda belirli tepkilere neden olur. Bir hayvana kötü davranıldığını gösteren bir fotoğraf, aslında caniliği anlatmak istemektedir. Ruhsal tepki yöntemi bu açıdan acı, üzüntü, mutluluk, neşe gibi kavramların görselleştirilmesinde uygulanabilir.

4) Doğrudan yöntem: Soyut kavramların çoğu kimi eylem, davranış, anlatım ve durumlara öylesine bağlıdır ki görüntünün somut içeriği, aktarılmak istenen düşünceyi kendiliğinden canlandırır. Gitmek, terk etmek, belirlemek, güçlü olmak gibi kavramları uyandırmak amacıyla başvurulan en etkili yöntem doğrudan yöntemdir.

5) Tümdengelimli inceleme: Görüntünün oluşturduğu beşinci yöntemdir. Bir sandalye fotoğrafını ele alalım. Başka hiçbir bileşkesi bulunmayan bu fotoğrafın belirleme okuması sandalyedir.

Ancak sandalyenin üzerine bir kitap koyduğumuz an, yeni bir bileşke, bize, sandalyede birisinin oturduğunu, birkaç dakika ya da birkaç saat önce yerinden ayrıldığını ve ne zaman geri döneceğinin belli olmadığını esinler. Fotoğrafı bu biçimde incelerken başka bir kavram ortaya çıkar: Yokluk kavramı.

Bunun aksine görüntüde üzerinde kitap bulunan sandalyenin yanında bir masa varsa ve masadaki kül tablasında yanan bir sigara göze çarpıyorsa, o zaman, sandalyede bir süre önce oturan kişinin hemen geri döneceğini varsayabiliriz. Kişi yalnızca okumaya ara vermiştir, o kadar. Böylece tümdengelimli inceleme yöntemi aracılığıyla, bu örnekte olduğu gibi, ara vermek kavramı görselleştirilmiş olur.

Global Okuma ve Geriye Etkili Okuma

Aslında global okuma ve geriye etkili okuma da bir yöntem sayılabilir. Ancak bu çözümleyici yöntem çok ender ve

ayrıcalıklı durumlarda kullanılmalıdır. Çünkü genel olarak soyut bir kavramı görselleştiren fotoğraf global okuma gerektirir. Tüm bileşkelerin okunması, okuyucunun belleğini görüntüde yer alan düşünceye doğru yöneltmelidir. Kimi bileşkeler, kendilerine özgü anlam taşıyabileceğinden, belgesel ya da bir haber fotoğrafı okunduğunda, her ayrıntı göz önünde bulundurulmalı, görüntü her açıdan incelenmelidir. Buna karşılık, soyut kavramları görselleştiren fotoğraf söz konusu olduğunda ayrıntılar bir kenara bırakılmalı, fotoğraf bütününün esinsel etkisi ortaya çıkarılmaya çalışılmalıdır.

Bir fotoğrafın algılanmasında çözümlemeye ya da global okumaya başvurmak, bir metnin çeşitli okuma teknikleriyle okunmasıyla karşılaştırılabilir. Aşağıdaki tümceyi ele alalım: "Hasting Ormanı'nda son güneş ışınları yok olduğunda, savaş sona ermişti ve Londra yolu Guillaume tarafında açılmıştı." Tümceyi dilbilgisel, mantıksal, sözdizimsel açılardan incelemek olasıdır. Ancak ayrıntılar üzerinde de çalışılabilir. "Londra 1066 yılında da vardı ya da Hasting Savaşı sırasında hava güzeldi." gibi. Okuyucular, bu durumda çoğu iletinin temelinde yatan ayrıntıları akıllarında tutacaklardır: "Guillaume, Hasting Savaşı'nı kazanmıştı." Böylece bir tümce, yazılışı bakımından, az çok çözümleyici bir okuma sağlayabilir. Bir fotoğrafın yazımı da aynı işlemlerden geçer. Soyut bir kavramı görselleştiren fotoğraf, birkaç ayrıcalık dışında, global bir okuma gerektirir.

Bu nedenle, kimi görselleştirmeler doğrudan okumaya uygun düşer. Kimi görselleştirmeler ise geriye etkili okumaya daha elverişlidir. Önemli olan doğrudan okuma durumunun esinlediği bağlamın yeterince açık olmasıdır. Örneğin bir arabanın bulanık görüntüsü hızı çağrıştırmalıdır. Ancak çoğunlukla geriye etkili okuma zorunludur, çünkü belirleme okumayla okuyucular soyut kavramı anında algılayamazlar. Hareket durumundaki kalabalığı yansıtan bir fotoğraf bir gösteriyi, bir ayaklanmayı esinleyebilir. Burada en etkili etmen, fotoğrafın esinlemek istediği belirli kavramı okuyucunun belleğinde canlandıracak bağlamdır. Fotoğraf güzel çekildiyse, geriye etkili okuma bunu zaten fark ettirecektir. Ör-

neğin aynı yöne doğru ilerleyen kurt sürüsünü gösteren bir fotoğraf, doğrudan istila kavramını yansıtmayabilir; çünkü bu kavrama ancak bağlam algılandıktan sonra ulaşılır. Bu da, zihinsel kavramların çoğunlukla geriye etkili okuma aracılığıyla kavranabileceğini açıkça ortaya koymaktadır.

Görselleştirilmesi Zor Olan Kavramlar

Olumlu olarak nitelendirilen hareketler içeren kavramların görselleştirilmesi, çekimser özellikli hareketlerden oluşan kavramların görselleştirilmesinden daha kolaydır. Bir başka deyişle, hızı görselleştirmek, yavaşlığı görselleştirmekten; etkinliği görselleştirmek hareketsizliği görselleştirmekten; boyun eğme kavramını görselleştirmek, baş kaldırma kavramını görselleştirmekten çok daha kolaydır. Görselleştirmekte zorlandığımız kavramlar, belki bu nedenle kendisine baskın olan başka bir kavrama sıkı sıkıya bağlanan bir görüntüyle esinlenen kavramlardır. Örneğin yerçekimi kavramını görselleştirmemiz çoğu zaman olanaksızdır; çünkü yere düşmekte olan bir nesne, okuyucuya her zaman "düşüş" kavramını esinler. Bu açıdan, daha bilimsel ve günlük dilde kullanılmayan yerçekimi kavramı, genellikle, okuyucunun belleğinde anında oluşmayabilir.

Görselleştirmekte zorlandığımız kimi kavramlara ilintili olarak, görüntünün anlambilimi ile insana özgü çift eklemli dilin anlambilimi arasında benzerlikler göze çarpar. Nasıl bir sözcükte bir yazacın yer değiştirmesi ya da o sözcükten çıkarılması anlam değişikliğine yol açıyorsa, bir fotoğrafta da aynı biçimde, bir bileşkenin değişmesi, yansıtılmak istenen kavramın bütününü ya da bir bölümünü anlamsal olarak değiştirmeye yeterlidir. Bir başka deyişle, çıplak bir kadın fotoğrafı, gözleri kapalı bir insanda düşü esinlerken, gözleri açık bir insanda, düş tutkuya dönüşür.

Sonuç olarak şunu belirtebiliriz: Soyut kavramların doğru bir biçimde görselleştirilmesi için çözümlenmeyi bekleyen

göstergesel ve ruhsal sorunlar yanı sıra işin içine bir de ideolojik süzgeç girince, görselleştirme daha da karmaşık bir yapıya ulaşır. Bize göre, foto muhabiri, kendisine önerdiğimiz yöntemlerden yola çıkarak geliştirebileceği kendine özgü bir yöntemle bu sorunu çözebilir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FOTOĞRAFÇILIK ÇEŞİTLERİ

FOTORÖPORTAJ



Fotoğraf: Dorathea Lange

Gazeteciler, çoğunlukla uzmanlaştıkları alanda yorum ve eleştirilerde bulunurlar. Bir gün bir siyasi sorunu ele alan, bir ertesi gün sportif bir olayı, daha ertesi gün bir tiyatro gösterisinin eleştirisini yapan gazetecilere çok ender rastlanır. Oysa foto muhabiri, her gün başka bir konu işleyebilir. Çünkü çalıştığı koşullar çoğu zaman bunu gerektirir. Ancak yine de, foto muhabirinin her koşulda, aynı nitelikte bir çalışma ortaya koyması olası gözükmemektedir. Kişiliğine, edindiği teknik bilgilere, ekinine, yeteneklerine göre bir çalışmada başarılı olurken, diğer bir çalışmada yetersiz kalabilir.

Bu noktada, foto muhabirinin gazetecilikte, özellikle röportaj alanında oynadığı role göre, üstlendiği işlevleri dört ana bölümde inceleyebiliriz: Röportajı yapan kişi, tanık, gözlemde bulunan kişi, araştırmacı.

Röportajı Yapan Kişi

Röportajı yapan kişi, fotoğraf makinesi elinde, bir olayın fotoğrafik raporunu yazan kişi olarak tanımlanabilir. Örneğin Gazi Koşusu'nu kazanan atın, bir havayolu şirketinde çalışan

hosteslerin yeni giysilerinin, arkeolojik bir buluşun, yeni geliştirilen bir tür uçağın fotoğraflarını çekerek röportajı gerçekleştiren kişidir. Böylesi bir çalışma için, ne anında tepki veren canlı bir kişilik, ne usta bir teknik, ne de büyük bir ekinsel birikim gerekir. Çünkü röportajı yapan kişinin, genellikle, en iyi açının ayarlanması; en iyi ışıklandırma birimi, hız ve objektif seçimi için yeterince zamanı vardır. Ancak, tek başına çalışmak yerine, konuyu derinlemesine inceledikten sonra, konunun uzmanlarına danışarak çalışmasını tamamlamalıdır.

Foto muhabiri, yarışmada birinci gelen atı görüntüleyeceği zaman, atın hangi konumlarda, hangi açılardan daha iyi görüntü verdiğini saptamalıdır. Yine aynı biçimde, bir yapının güzel bir fotoğrafını çekecekse, o yapının mimari özellikleri ve temel nitelikleri üzerine bilgi edinmeli, daha sonra da bu bilgiler ışığında görüntüyü oluşturmalıdır. Kimi gazete okuyucuları konunun uzmanı olabilir ve konu üzerine bilgi edinmeden fotoğraf çeken foto muhabirinin yanlışlarını ortaya çıkarabilirler. Böylelikle foto muhabirinin, çalışmasında ne denli ciddiyetsiz, aldırmaz, yetersiz bir tutum takındığı belirlenmiş olur. "Bunu bir amatör de yapabilir." diyerek yapılan işi yine de küçümsememek gerekir. Röportajı yapan kişinin başarısı, konunun bilinçli bir biçimde incelenmesine dayanmaktadır. Bu açıdan, profesyonel tanıtım ajanslarına bağlı olarak çalışan fotoğrafçılar, özellikle röportaj üzerine çalışmalar gerçekleştirdikten sonra, belli bir alanda uzmanlaşırlar. Kısacası, röportajı yapan kişi, konuya ve duruma göre fotoğrafa estetik bir değer kazandırarak okuyucuların beğenisini toplamaya çalışır.

Tanık

Röportajı yapan kişi tarafından çekilen fotoğraflar, genellikle belgesel nitelikte olup, çok ender anlatımsal özelliğe erişebilirler. Biçem, bu açıdan betimleyicidir. Geriye kalan her şey, tanık foto muhabirinin çalışma alanına girer. Çünkü foto muhabirinin her zaman anlatacak bir şeyi vardır: Her tür-


Fotoğraf: Özer Kanburoğlu

den olay gözlerinin önünde gerçekleşir; o da, okuyucuların kendilerini olayın tanıkları gibi hissetmelerini sağlamak amacıyla, olayı canlı bir biçemle görüntüler. Fotoğraflarını çektiği olay, bir toplantı, önemli bir kişinin havaalanına gelişi, bir gösteri, bir felaket, silahlı bir çatışma, bir tören, bir şenlik olabilir.

Foto muhabirliğinde başarının ilk koşulu, fotoğraf makinesinin teknik açıdan kullanımının çok iyi kavranmış olmasıdır. Olay sırasında tüm koşullar değişkendir: Işık, süre, çevrenin görünümü, hareketlilik, her şey... Foto muhabiri, kendini duruma anında uyarlayabilmelidir. Canlı kişiliği, açık gözlülüğü, öngörülemez durumlar karşısında tepki verebilme yeteneği, haberin en ilginç, en varsıl anlarını yakalayabilme güdüsü taşımalıdır. Çektiği fotoğraflar da olağanüstü okunabilirlik özelliğine sahipse, başarının yolu kendisine açıktır.

Tanık foto muhabirinin yeri, çekim anını, ışıklandırmayı, çalışacağı açıyı seçebilme özgürlüğü bulunmaz. Önemli olaylar, çoğunlukla önceden belirlenemez, anlık olaylar biçiminde gelişir. İşte o anı yakalamak, teknik düzeyde yetenek gerektirir. Böyle bir durumda, tanık foto muhabirinin başarısı, hangi durumun daha önemli olduğunu sezme becerisine, refleklerine ve temel bilgileri içeren değişkenleri değerlendirebilme yeteneğine bağlıdır. Olayın karar anını iyi belirlemeli ve o anda düğmeye basmalıdır. Foto muhabiri, her şeyden önce böylesi bir görevde fotoğraf çeken kişidir. Oysa ki diğer durumlarda olayı ancak bir gazeteci gözüyle gözlemler.

Foto muhabirinin tanık olarak üstlendiği işlevde, gözünün önünde gerçekleşen olayların önemini değerlendirebilmesi yeterli olacaktır. İşini kolaylaştırmak amacıyla, daha

sonra filmi basar ve olayın öncülerini rahatlıkla belirlemek için isimlerini kısaca not eder. Ancak bu durumda unutulmaması gereken tek şey, en iyi belirleyici imgelerin, kişilerin giysileri olduğudur.

Gözlemde Bulunan Kişi

Gözlemde bulunan foto muhabiri, çalışmalarını yalnızca görsel etkilerle yönlendirmez; konuların seçiminde, yeniden gazeteci kılığına bürünür. Eğer kendisinden uluslararası bir sergi, bir tiyatro oyunu ya da nükleer bir santral hakkında foto röportaj gerçekleştirmesi istenecek olursa, yapacağı çalışma serginin hazırlanışının, oyunun akışının, santralin işleyişinin dikkatli bir biçimde gözlemine dayanmalıdır. Bu açıdan, gazetecilik alanında en ilginç konuları seçmeli ve konu üzerine yeterince bilgi sahibi değilse, bilgi edinmenin yollarını aramalıdır. Uzman kişilerle görüşüp bilgi edinmeyecek olursa, zevkle bakılabilecek fotoğraflar çekebilir, ancak iyi bir röportaj gerçekleştirdiği söylenemez. Ne yazık ki çoğu foto muhabirinin yaptığı budur.

Gözlemde bulunan foto muhabiri, ışıklandırma ve çalışacağı açıyı seçmekte özgürdür. Fotoğraf makinesinin düğmesine dilediği an basabilir. Yavaş bir tempoyla ve sakin bir biçimde çalışabilir, fotoğraflarındaki eksiklikleri istediği gibi tamamlayabilir. Genellikle, seçtiği konular, konuyla ilintili fotoğrafların bilgilendirici değerine estetik bir başka değer katmaktadır. Ancak sakınılması gereken bir nokta bulunmaktadır: Çok çekici olmasına karşın, bilgilendirici özellikten yoksun görsel etkilere kapılmamalı foto muhabiri. Ne de olsa okurlar gazeteleri okumak için alırlar! Resim sanatı ve fotoğrafçılığa ilgi duyanlara, sanat ağırlıklı ve fotoğrafçılık üzerine özel dergiler seslenir niteliktedir. Alışagelmiş olmayan her fotoğraf, çekiciliğinin yanı sıra bilgilendirici de olmalıdır. Bu nedenle, bir gazetenin resmi fotoğrafçısı ile foto muhabirinin arasındaki ayrımı unutmamak gerekir.


Fotoğraf: Özer Kanburoğlu

Görsellik oranı çok düşük konulara eğilimli olan bilim adamlarının tam tersine, foto muhabirleri konunun fotojenik yönünü ararlar. Çünkü, konu üzerine bilgi sahibi olmayan okurlara, okunabilirlik özelliği taşıyan görüntüler sunmayı amaçlamaktadırlar.

Araştırmacı

➤ Sorunun tüm yönleriyle ortaya konması

Bir ülkenin siyasal, ekonomik ya da genel ilgi uyandıran bir sorununu görselleştirmek, araştırmacı çalışmayı gerektirir. Böylesi bir görevi üstlenen foto muhabiri, sorunu tüm yönleriyle ele almalı, yazılı ve sözlü olarak konuya ilişkin bilgiler edinmeli, durumu belirleyen olayların neden ve sonuçlarını incelemelidir. Fotoğrafı çekilecek konuların bir listesini yaptıktan sonra, görselleştirmenin en iyi olacağı yer ve saati saptamalıdır. Kısacası, gerçekleştirilecek röportaj biçimlendirilmelidir.

Araştırmacı foto muhabirinin çalışması, tanık foto muhabirinin çalışması gibi kişilik canlılığı ve teknik beceri gerektirmese de, varsıl bir genel kültür ve düşünce yeteneğine dayanır. Araştırmacı, basından kaçınma gibi ruhsal ve dinsel geleneklerin baskısının ve çoğunlukla belli bir ideolojik öfkenin yarattığı toplumsal zorlukların üstesinden gelmeyi bilmelidir. Kimi durumlarda bu engeller aşılamaz gibi görünse de, öfkeden uzak durarak, biraz sabır, biraz sevgiyle söz konusu zorluklar ortadan kaldırılabilir.

Foto muhabiri, yoksulluğa değin bir röportaj yapacaksa,

görüşeceği kişilere karşı saygılı davranmalı ve arkadaşlık düzeyinde bir yaklaşım benimsemelidir. Özellikle turistler tarafından, yoksulluğun kol gezdiği yıkıntıların, harabelerin "ilginç" olarak nitelendirilmesi, bu durumda yaşayan insanları kızdıran oldukça yanlış bir davranıştır. Çünkü yoksul insanlar, yaşadıkları zor yaşam koşullarının, varsıl insanlara ilgi konusu oluşturmasından rahatsızlık duyarlar. Görevi kamuoyunu duyarlı kılmak olan gazeteci, fotoğrafı çektiği kimselere görevini açıklamalı ve onları, yayımlayacağı fotoğrafların kendilerine yararı dokunabileceğine inandırmalıdır.

"Egzotik" bir ortam, turistin olduğu kadar foto muhabirinin de davranışlarını etkilemektedir. Foto muhabiri, kendi ülkesinde belli bir sıkıntı duyar; insanları fotoğraf makinesiyle tedirgin etmekten çekinir ve daha duyarlı olamaya çalışır. Ancak yabancı bir ülkede, özellikle üçüncü dünya ülkelerinin birinde çalışması gereken foto muhabiri, aynı sıkıntıyı duymaz. Kendi ülkesinde, insanlarının kimi haklarına saygı gösteren foto muhabiri, Pakistan ya da Meksika halkını görüntülemek istediğinde aldığı tepkiyi, aptalca ve arkadaşça olmayan davranışlar biçiminde nitelendirir.

Övünme ve merak da, bu nedenle, foto muhabirinin işinde ciddi olarak engel oluşturabilir. Kimi ülkelerin insanları, bir fotoğraf makinesi gördüklerinde durup poz verirler. Bir de çocuklar vardır ki, fotoğrafçının çevresini sarıp çalışmasına izin vermezler! Sabır ve oyalama; işte sizlere bu zorlukların aşılabilmesi için önerebileceğimiz iki yol! Foto muhabirinin zamanı ve sabrı varsa, yavaş davranmalı, adımlarını küçük küçük atmalı ve çocukları görmemezlikten gelerek yürümelidir. Sıkıldığını belli etmemeye çalışması yararına olacaktır. Çünkü çocuklar kızdığını anlarsa, sevinçten havaya uçarlar. Foto muhabiri tam tersine sakin olursa, büyük bir olasılıkla çocukların ilgisini çekmeyecek, birkaç dakika içinde çocuklar ortadan kaybolacaklardır. Bunun yanı sıra, foto muhabiri ile birlikte fotoğraf makinesi taşıyan başka biri varsa eğer, bu kişi çocukların dikkatini göstermelik olarak kendi üzerine çekerek uğraştaşının işini rahatlıkla kolaylaştırabilecektir.


Fotoğraf: Raymond Depordon

Felaket, ayaklanma, savaş gibi olağanüstü koşullarda çalışan foto muhabirine öneride bulunmak oldukça zordur. Her şey, foto muhabirinin edindiği başarılara, deneyimlere, gözü pekliğe ve şansa bağlıdır. Tanık foto muhabirlerinin içinde bulundukları durum budur. Canlı kişiliğe sahip olan kişinin kimi kurnazlıklara başvurduğu, daha sakin yapılı birisinin ise diplomatik davrandığı gözlemlenmiştir.

Bu açıdan, yabancı bir ülkede, foto muhabirinin çalışmalarını, hangi ülkeden geldiğinin, hangi basın organı için çalıştığının, devlet güçlerinin ona sağlayacağı kolaylıkların doğrudan etkileyebileceğini belirtmeden geçemeyiz.

➤ Gerçeğin sahnelenmesi ve yansıtılması

Tüm uğraşlar gibi foto muhabirliğinin de bir meslek ahlâkı vardır. Zihinsel ve ahlâkî önemli sorumlulukları göz önünde bulundurunca, foto muhabirinin, gazeteci kadar gerçeğe saygı ilkesine dayanan meslek ahlâkına uyması gerektiği ortaya çıkar. Bu nedenle, fotoğrafçılığa "gerçeğin yansıması" diyebiliriz.

Bu nedenle, "Foto muhabiri ne zaman sahneleme yapabilir?" sorusuna yanıt verebilmek için, meslekî ahlâk kurallarının belirlenmesi birincil derecede önem taşımaktadır. Çünkü sahneleme dizisi, herhangi bir durumun basit bir biçimde düzeltilmesinden, onanamaz bir yalana dek uzayan geniş bir yelpaze görünümü sunar bizlere.

Foto muhabiri, yalnız içerik sorunundan ötürü gerçek olandan uzaklaşmaz. Teknik engellerle, duruma göre ortaya

çıkan neden ve yükümlülüklerle de karşılaşabilir. Sözgelimi, foto muhabiri bir kişiyi görüntüleyecekse, görüntüleyeceği yer işini zorlaştırmaktaysa, ancak o zaman kişiyi ve olayı görüntünün daha rahat alınabileceği bir yere aktarmalıdır. Bu durum, foto muhabirini gerçekten uzaklaştırmaz; onu, yalnız o anın gerçeğinden uzaklaştırır. Bu arada söz konusu olan yine gerçektir; ancak başka bir tanımlamayla karşımıza çıkan "akla yatkın gerçek".

➤ Görüntülenmelerine izin verilen ve izin verilmeyen olaylar

Konuyu örneklerle ele alalım: Bir zanaatkâr madalya almıştır. Onu, atölyesinde çalışırken görüntülemek gerekmektedir. Ancak, çalışma masasının bulunduğu yer kötü aydınlanmaktadır. Foto muhabiri, böylesi bir durumda, çalışma masasını atölyenin başka bir yerine taşıyabilir. Yaptığı, düzeltmeden başka bir şey değildir. Görüntüde yalan yoktur: Her şey, yer, ortam, araç-gereç gerçeğe uygundur.

Konuyu başka bir örnekle açımlayalım: Fransa'nın Güneyi'nde ortaya çıkarılan bir yeraltı mezarında, etrafında midye kabuklarından yapılmış süs eşyalarının görüldüğü, dünyada eşi benzeri olmayan Menton adamının kafatası bulunmuştur. Çukurun dibinde yer alan bu iskeletlerin fotoğrafını çekmek çor zor olacağından, foto muhabiri iskeletlerden birini bulunduğu yerden çıkarıp, dışarıda görüntülemiştir. Bu, meslekî ahlâka uygun bir düzeltmedir. Önemli olan, iskeletin fotoğraftaki konumunun bütünüyle gerçeğe uygunluğudur.

Verdiğimiz örneklerle çelişen başka bir olayı aktaralım: Foto muhabiri, çocuklar için yeni açılan bir dans okulunda röportaj yapacaktır. Gerçek durumu oldukça sıradan bulan foto muhabirimiz, eğitmen ve öğrencileri kendi isteği doğrultusunda komik ve uydurma konumlarda görüntüleyerek, fotoğraflarını daha ilginç kılmayı amaçlamıştır. Bu türden bir sahneleme, gerçeği yansıtamayacağından benimsenemez.

➤ Benimsenemez kandırmacalar

Yapılacak haberde, ikincil dereceden önemi olsa bile, çevrenin gerçeğe uygunluğu gerekmektedir. Gerçekte var olmayan bir çevreyi oluşturmaya çalışmak, oluşturucu öğeler doğru bulunsa da, benimsenemez. Örneğin Bolu Dağları'nda, temmuz ayında güvercin avı sahnelenebilir. Oysa gerçekte bu av, ancak sonbaharda yapılmaktadır. Söz konusu avı yansıtan sahneleme için, foto muhabiri güvercinler satın almış, avcılar tutmuştur. Onu ele veren bitki örtüsü olmuştur. Bu, benimsenemez bir yalan, bir kandırmacadır.


Fotoğraf: Nafi Shohat

Burada, foto muhabirinin yazı işlerine yönelik yükümlülüklerinden de söz etmek gerekir. Görevini yerine getiremeyen foto muhabiri, gazeteye eli boş dönmemek için bir senaryo uydurup fotoğraflar sahneleyebilir ve böylece yalan haberler yazabilir. Bu gibi olaylar, meslek ahlâkını ciddi bir biçimde yaralamaktadır. Yazı işlerine düşen görev, gerçeğe uygunluğu kanıtlanamayan röportajları yayımlamamaktır.


Fotoğraf: John Schineder

➤ Gerçeğe bağlı kalma

Düzeltme, sahneleme ve yeniden kurgulama... Aralarında ayrım yapmamız gereken üç ayrı görüntüleme biçimi. Foto muhabiri bir olayı, özel bir olayı, yeniden kurgulayıp olay anında çekilmiş gibi gösterebilir mi? Bu düzeyde, uyulması gereken koşullar ve gereklilikler çok kesin bir biçimde belirlenmiştir. Konunun

temelinde kurgunun eksiksiz olarak düzenlenmiş olması birincil derecede önkoşuldur.

Sözgelimi, bir kentte, yarış kazanan bir sporcuyu kutlamak amacıyla, vali, alanda konuşma yapar. Daha sonra, ödül alan sporcuyla kentin önde gelenleri ve kimi kent sakinleri birlikte yemek yerler. Olayı görüntüleyecek foto muhabiri yolda kaza yaptığından olay yerine zamanında ulaşamaz ve ödül törenini kaçırır. Bunun üzerine, ödül töreni valiliğin önünde yeniden yapılır. Her şey özgündür: yer, durum, kişiler... Bu örnekte söz konusu olan, gerçek bir olayın yeniden kurgulanmasıdır. Bir başka deyişle, fotoğraf akla uygundur ve gerçeğe bağlı kalmıştır.

GÖSTERİ FOTOĞRAFÇILIĞI

Fotoğrafçılığın dallarından birini de, birçok sorunu ortaya koyan *gösteri fotoğrafçılığı* oluşturur. Genellikle ışıklandırma yetersizliğinden kaynaklanan sorunlar, özel filmler ve objektifler gerektirmektedir. Geniş alanlarda dolaşarak fotoğraf çekmek oldukça zordur. Yarı karanlıkta oynanan bir tiyatro gösterisi, yüz bin kişilik bir topluluk karşısında gerçekleştirilen bir *rock* konserine benzetilebilir mi hiç?



Fotoğraf: Orhan Kanburoğlu

Günümüzde, gelişen kitle iletişim araçlarıyla iç içe olan konserler, foto muhabirinin çalışma koşullarını da olumlu bir biçimde değiştirmiştir. Ancak, fotoğrafçı yine de, iyi fotoğraflar çekebilmek için aşmak durumunda kaldığı engellerin

benzerini, gerekli izinleri alabilmek için oradan oraya koşturmak zorunda kalığı zaman yaşamaktadır. Bu nedenle, geniş, dar, açık ya da kapalı alanlarda çalışacak olan foto muhabiri, bu alanlar üzerine daha önceden bilgi edinmelidir. Sözgelimi, "Salonun biçimi nedir? Işıklandırma koşulları yeterli midir?" gibi sorulara yanıt aramalıdır.

Işıklandırmada Karşılaşılan Sorunlar

Bir tiyatro ya da opera yapıtının ışıklandırılması ile bir "*rock*" konserinin ışıklandırılması arasında çok büyük ayrım olduğunu hiçbir foto muhabiri yadsıyamaz. Burada gösterinin nasıl gerçekleşeceğini, akışını bilmek önemlidir. Foto muhabiri gösterinin bütününü izleyemeyecekse, buna zamanı yoksa, rejisöre danışmalıdır. "Gösterinin can alıcı anları hangileridir? Işıklandırma gösteride ne zaman ön plana çıkmaktadır? Başroldeki oyuncular hangi sahnelerde yer almaktadır?" gibi sorulara yanıt bulmaya çalışmalıdır. Çünkü, projektörlerden yayılan ışık, yapılan yanlışlıkları açıkça ortaya koyar. Bu nedenle, şiddetli ışık hücreleri etkileyeceğinden, diyafram kapatılarak ışıklandırma hafifletilebilir. Durum ne olursa olsun, ışık ölçütleri oluşturulduğu zaman, çok güçlü ışık kaynaklarını bakaçtan ayırmak gerekir. Sözünü ettiğimiz yöntemle görüntünün üstüne yansıyan çok şiddetli ışık kaynağı fotoğrafçılığın temeli sayılmaktadır.

Bu bağlamda, çelişki yaratan durumlarda, gösterileri yansıtan renkli fotoğrafların, yetkin bir ölçüm ve kimi karşıtlıkları ortadan kaldırabilecek objektifler gerektirdiği göz önünde bulundurulmalıdır.

Sözgelimi, flaş kullanarak çekilen fotoğraflar, tüm ortamın özelliklerini birden yok eder; ışıklandırmacının çalışmasını bozar. Bundan ötürü, gösterilerde flaş kullanmak yasaktır.

Siyah ve Beyaz

Foto muhabirinin elinin altında olması gereken en etkili siyah beyaz filmler arasında Ilford HPS, T-max 400 ya da T-max 3200 ISO sayılabilir. Ancak, bir sorun ortaya çıkar: Renkli fotoğrafta günlük film mi, yoksa yapay ışık filmi mi seçilmelidir? Öncelikle yapay ışık filmi seçilir çoğu zaman. Sorun bu denli kolay çözümlenmiş midir? Hayır! Çünkü sahne ışıklandırması pek çok renk içerir. Ne yazık ki fotoğrafçının işi zorlaşmıştır. Bu nedenle, foto muhabiri, bir sahne ya da bir kişinin, kırmızı ya da turuncuyla, hatta sarıyla ışıklandırıldığı zaman, günlük filmin daha uygun düşeceğini unutmamalıdır. Kostümler için de aynı ölçüt söz konusudur. Her durumda, cilt ve yüz daha renkli gözükecektir. Gösteri ortamları pek nesnel ve heyecan verici olarak algılanmıştır insanlar tarafından. Bu nedenle renklere ilişkin kesin bir gerçeklilik gerekli olmayabilir. Buna karşılık, beyaz baskın renk konumundaysa, güçlü ışıklandırmada yapay ışık filmi kullanılmalıdır. Örneğin Ektachrome 160 ve bir ötesi 640 ISO, beyazın baskın olduğu ortamlarda en iyi sonuç veren filmler olarak bilinmektedir.

Hangi Araç-Gereci Kullanmalı?

Gösteri fotoğraflarının daha etkili olabilmesini, ancak teleobjektif sağlamaktadır. Değişik nitelikte ışıklandırma koşullarıyla, f:1,8/100 ya da 105 ve f:2,8/180 mm gibi büyük bir açıklık elde edilir. Daha az ışık veren teleobjektifin kullanımı ne denli zor olsa da, her şey sonuçta diyafram açıklıklarına bağlıdır. Sözgelimi, kimi modeller f:2,8 açıklığındadır; bu nedenle Angénic modelleri, özellikle yer değişikliklerinin olası olmadığı koşullarda, foto muhabirinin işini oldukça kolaylaştırmaktadır.

Teleobjektif kullanımında, kimi gösteri fotoğraflarının

flu olarak güzel durmasına karşın, oluşabilecek tüm titremelerin önlenmesi için 1/60 c'lik bir dolgu hızı gerekmektedir. Bu nedenle, gerçekten de, gösteri fotoğrafı, foto muhabirinin yaratıcılığını sergileyebileceği tek fotoğraf türü olarak belirtilebilir.


Fotoğraf: Orhan Kanburoğlu

Gösteri fotoğrafçılığında aşılması gereken başka bir engel de, seyircileri ve sanatçıları çoğu zaman rahatsız eden deklanşörün çıkardığı sestir. Sorunun çözümü için, ideal model olarak Leica M ve Nikon F4 önerilebilir. Ancak, gösteri fotoğrafçılığında uzmanlaşmış foto muhabirleri, yastıklara sardıkları makine ve dikey konuma getirdikleri bakaçla, soruna pratik bir çözüm getirirler. Ne de olsa yılların verdiği deneyim!

Çok Az Özgürlük Tanıyan Yer

Daha önceden de değindiğimiz gibi, gösteri fotoğrafçısı, gösteri sırasında rahatlıkla yer değiştiremeyebilir. Bu nedenle provalar, fotoğrafçılara yer konusunda büyük kolaylıklar sağlar. Rock konserlerine ilişkin yayımlanan fotoğrafların dış basından gelmesi, bu açıdan oldukça üzücüdür.

Plak şirketleri belgelerini kendileri hazırlar. Söz konusu belgeler, röportaj düşüncesine zarar veren türdendir. Çünkü bunlar genellikle kitle iletişim araçlarına yönelik promosyon görüntüleridir ve stüdyoda çekilmişlerdir. Bölgesel gazetelere düşen görev, koşullar ne olursa olsun, kendi belgelerini kendilerinin oluşturmalarıdır.

Ne yazık ki çoğu zaman, foto muhabirleri akreditiften bile yararlanmazlar. Gösteri fotoğrafçılığının da uzmanları bulunur. Bir başka deyişle, gösteri fotoğrafçılığı bir uğraştır, belli bir yetenek gerektirir. Sıraladığımız tekniklerin yanı sıra, üç ayaklı bir dayanağın üzerine konulan bir kutunun kullanılması, örneğin durağanlığı sağlayan bir başka özelliktir.

Gösteri fotoğrafçılığında röportajın yarattığı olasılıklar arasında, foto muhabirinin güvenlik hizmetleri tarafından dışarı atılma tehlikesini yaşayabilme olasılığı da vardır. Bu nedenle, gösteri fotoğrafçısıysanız, siz siz olun, önce, röportajını gerçekleştireceğiniz sanatçının basın temsilcileri ya da menajeriyle bir görüşün!

Konu Hazırlığı ve Kurgu

Nasıl ki yemek verdiğinizde mutfakta belirli bir hazırlık yapmanız gerekiyorsa, kötü sürprizlerin önüne geçilmesi açısından, iyi bir röportajın gerçekleştirilmesi için de, ön hazırlık temel koşul olarak saptanmıştır.

Konunun önemine bir örnekle değinelim: Büyük bir hevesle röportaj yapmaya giden gazeteciler, ne yazık ki aşamadıkları kimi sorunlar yüzünden, röportajdan eli boş dönerler.

Nedir bu sorunlar? Öncelikle yanlış bilgilenme sonucu, aslında olmayan bir konunun peşine düşmek; zorunlu vize, yasak bir bölge, birkaç aylık çalışma için gerekli iznin alınması gibi saptanması güç bir durum; hava durumu, özel koşullar gerektiren elle tutulamaz bir konu. Sıraladığımız tüm bunlar, ön hazırlıksız röportaj yapmaya giden gazetecilerin karşılaşabilecekleri sorunları oluşturmaktadır.

Bu arada, fotoğraf araç gerecinin kötü hazırlanmasının getirdiği kaçınılmaz olasılıkları göz önünde bulundurmadığımızı belirtelim.

Aslında ön hazırlık, öncelikle en temel, en kolay biçimiyle, makinenin iyi çalışıp çalışmadığını denetlemek ve röportaj çantasında bulunması gerekenlerden herhangi bir şeyin unutulup unutulmadığına bakmak demektir. Bu nedenle, röportaj çantasında bulunması gerekenler, foto muhabirinin çalışacağı alanda karşılaşabileceği pek çok sorunun çözümünde elinin altında bulunmasında yarar gördüğümüz boş filmler, röşarj pilleri, küçük bir tornavida, el lambası, kauçuk, keçe, bant, zarf gibi araç gereçten oluşan bir donanımdır.

İyi hazırlanmış bir konunun özelliklerine gelince, bunlar foto muhabirinin çalışacağı alanda geçireceği zaman, bir başka deyişle, çalışmasının verimini artıracak düzenlemeler ve işinin niteliğini yükseltecek, konuya daha iyi bir yaklaşımdır.

Demek ki her röportaj, genel olarak gazetecinin yapacağı her iş, bir hazırlık gerektirmektedir. Söz konusu hazırlığa ayrılacak süre ise, ele alınacak konunun güncelliğine bağlı olarak saptanmalıdır.

Olay ne denli önceden belirlenemez özelliklere sahipse, hazırlık için gerekli süre de o denli kısa olacaktır. Örneğin birkaç dakika önce patlayan bir bombaya ilişkin röportaja hazırlanma süresi yalnızca birkaç saniyedir. Önemli olan, süre ne denli kısa olursa olsun, foto muhabirinin bunu en iyi biçimde değerlendirebilmesidir.

Gazetecilikte Öncülük

Başka alanlarda, başka uğraşlarda söz konusu olan meslek ahlâkı nedenlerini bir kenara bırakalım ve gazetecilikte öncülüğü irdelemeye geçelim. Çünkü bizce birincil derecede önemli neden, röportajı yapan kişi ve yapılan röportajı yayımlayan medya kurum ve kuruluşları arasındaki rekabettir. Burada önemli olan, pazarda en iyi konumda bulunmanın getireceği ayrıcalıktır. Bir başka deyişle bu, diğer gösteri fotoğrafçılarının düşünemediği ya da olanaklarının yetmediği açı-

ları, bilgileri, ışıklandırmaları doğru ve yerinde kullanabilme ayrıcalığıdır.

Foto muhabiri hiçbir zaman ele aldığı, izlediği konuda yalnız değildir. Dünyanın en özgün, en ilginç konusunu irdelediğini düşünse de, kendisinden önce başka bir uğraştaşı tarafından aynı konu ele alınmış ya da ele alınmak üzere olabilir.

Röportajı gerçekleştirecek olan kişi için ne büyük mutluluk! Çünkü durum böyle gelişmezse, konunun hiç kimseyi ilgilendirmeyeceği gerçeği ortadadır. El değmemiş konular her zaman zirvede yer alırlar. Artık bir avuç foto muhabirinin karanlık odalarını sırtlarında taşıdıkları günler çoktan geride kalmıştır. Dünyadaki tüm foto muhabirleri için durum aynıdır. Bu nedenle, foto muhabiri, yüzlerce, binlerce uğraştaşının kendisiyle aynı konuyu izlediğini unutmamalıdır.

Bu arada, yine sinema ve özellikle televizyonun, bir konuya önceden işlenmiş izlenimini verdiğini göz önünde bulunduramıyoruz. Ancak, haber fotoğrafının bulunduğu pazarda bugünkü durumda, moda kurbanı ve televizyon görüntüsü tutkunu röportaj yapan gazetecinin çok sık televizyona başvurarak ondan yardım almayı beklemesinin daha iyi satış sağlayacağını vurgulamakta yarar görmekteyiz. Bunun nedeni de oldukça açıktır: Fotoğraf konularının hazırlık teknikleri, sinema ve televizyondan esinlenerek uygulanmaktadır.

XXI. yüzyılda da, "magazin konuları" güncellik ve önemini daha ağır hissettirmektedir. Olay gözümüzün önünde gerçekleşir. Gazete ya da ajansı ilgilendirecektir. Fotoğrafı anında çekmeli ve güzel görüntülerle okuyuculara sunmalıdır gösteri fotoğrafçısı.

İlk Aşama: Belge

İlk koşul, olabildiğince çok belgeyi bir araya getirmektir. Ancak, bu ilk aşama, foto muhabirinin pek dikkate almadığı

bir aşamadır. Oysa, müze ve kütüphaneler gezilerek daha çok belge edinilebilir. Sözgelimi, çeşitli kitapların, rehberlerin, tarihi yapıtların yanı sıra, çeşitli polisiye romanların, filmlerin, televizyon yayınlarının, konuyu ya da çevresini iyi tanıyan bilim adamları, büyükelçiler, yazarlar gibi kişilerle yapılan röportajların gösterime konması... Bundan başka, olayın arka planını belirlemek için foto muhabiri, belge ediniminde gerekli olan bilgileri, veri bankalarından ya da medya kuruluşlarına sorular yönelterek sağlayabilir. Kısacası, foto muhabiri ele alacağı konuyu, rolünü öğrenen bir sanatçı gibi, çok iyi özümsemelidir.

İkinci aşama: Senaryo

Artık kalemi ele almanın zamanı gelmiştir! Gerekli tüm belgeler toplandı ya! Şimdi sıra, düşünceleri belirlemek amacıyla röportajın kısa bir senaryosunu yazmada. Bir başka deyişle, bu düzeyde konuya ilişkin getirilen sınırlamaları ve bilgi açısından saptanan yetersizlikleri göz önünde bulundurmak gereklidir. Herhangi bir röportajın temelinde, fotoğraf ve resimlerle birlikte yer alan düşünceler, olayın arka plan özeti bulunmalı ve bir bütçe oluşturulmalıdır. Fotoğraf çekimi sırasındaki koşullar, foto muhabirinin değiştireceği yerleri belirlemesine ya da örneğin gerektiği an, kendisine bobinleri sağlayacak bir ortakla birlikte çalışmasına neden olabilir.

Senaryo aşamasında çizim de önem kazanmaktadır. Törenin, gösterinin, defilenin yapılacağı alanın bir planı ya da foto muhabirinin çekmeyi düşündüğü fotoğrafların kara kalem çizimi gibi.

Sonuç olarak, foto muhabiri, konunun sunduğu olanaklara ve öneme göre, çalışacağı alanda önceden saptamalarda bulunmalı ve araştırmalarını bu yönde geliştirmelidir.

Değindiğimiz bu hazırlık döneminin günümüzde giderek önem kazanmasının nedeni iki ölçüte dayanmaktadır:

1) Televizyon, baş döndürücü bir hızla yayın yapıldığından, ele alınan konuları sıradanlaştırmaktadır. Fotoğraf, bu açıdan daha bilgilendirici, daha duyarlı, daha heyecan verici bir nitelik kazanmalıdır. Foto muhabiri açık, ortada olanı göstermekle yetinmezse, fotoğrafı daha güçlü kılabilir.

2) Basın kuruluşlarının benimsedikleri yönetim biçimi, klasik şirketlerininkine benzemektedir. Hesaplar sıkı bir incelemeden geçer. Bu nedenle, röportajlar yayımlandıkları gazete ve dergilere gelir getirmelidir. Belki de bu yüzden, son günlerde, gerçekleştirilme bedeli giderek artan sosyal içerikli konulara ya da heyecan verici röportajlara duyulan eğilim kendini daha çok hissettirmektedir.

Ambalajı Unutmamalı

Artık her şey “kutudadır”. Düzinelerce, hatta yüzlerce bobiniyle yorgun düşen foto muhabiri mutlu, ancak biraz kaygılıdır: “İyi olan”, metinler bir kez eline ulaştı mı, her şeyin değiştirilebileceğidir. Böylece metrelerce film fotoğraf çekilir. Sonra, bu filmler, saptanan plana ya da tarih sırasına göre konunun gerektirdiği biçimde sahne sahne dizgelenir.

Foto muhabiri, seçim yapılabilmesi için çektiği fotoğrafları “haber müdürüne” gösterir. Fotoğraflar birkaç kez gözden geçirildikten sonra, kayda değer olanları bir kenara ayrılır. Kalan fotoğraflar, genellikle çekilen fotoğrafların % 80’ini kapsamaktadır. Bu fotoğrafları arşiv görevlisi ışıklı masa üzerinde yeniden gözden geçirir, nitelikli bulduklarını saklar.

Seçilen fotoğraflar, bu aşamadan sonra, röportajın oluşturulması amacıyla plastik bir levha üzerinde toplanarak düzenlenir ve son seçimi yapması için yazı işleri müdürüne sunulur.

İşte, söz konusu seçim aşaması foto muhabirlerinin dikkate almadıkları bir aşamadır. Oysa, ürün için ambalajın, bir başka deyişle, iyi bir tanıtımın yararını kim yadsıyabilir?

Nitelikleri ne olursa olsun, bir röportajın, yayımlanıp yayımlanmayacağı, arşivde yerini alıp almayacağı konusunda yargıda bulunacak tek kişiye sunulması gereklidir. Seçimi yapacak söz konusu kişinin gazete ya da ajansta bulunması, yapılacak seçimi etkileyecektir. Çünkü her insanın kendine özgü zevkleri, tutkuları vardır. Fotoğraf seçiminde bu nokta göz önünde bulundurulmalıdır.

Yine bu bağlamda, az ışıkta çekilmiş bir fotoğrafla, güçlü bir ışıkta çekilmiş başka bir fotoğrafın yan yana yer alması düşünülemez. Çünkü, tam tersi bir durumda seçimi yapacak kişi, olaya kesinlikle eleştirel bir bakış açısı getirecektir. Bu nedenle, durum ne olursa olsun bir izdüşüm hazırlanması kaçınılmazdır. Bütünüyle bir gösteri, bir *"diapanorama"*dır sözünü ettiğimiz olay. "Kaplama" alanında şok etkisi yaratacak bir görüntüyle açılış yapılmalı, bir "kopya" ile olayı bağlarken "eşlik etme" olarak nitelendirilen küçük fotoğraflarla olay çeşitlendirilmelidir. Yazı işleri müdürüne sunulan fotoğrafların yer aldığı levhada, göz, anında üst tarafa kayar. En iyi kopyaların buraya yerleştirilmesi önemlidir. Daha sonra levha, yüksek açılı ya da büyük planlı fotoğraflarla döşenebilir.

Gözden kaçırılan başka bir nokta da altyazıdır. Röportajı sunan foto muhabiri bile olsa, kendisi olmadığı zaman fotoğrafın neyi yansıtmak amacıyla çekildiğini öğrenmek isteyenler olacaktır büyük bir olasılıkla. Bu nedenle, diyapozitifler üzerine çekim yeri ve tarihini işlemeyi unutmamalıdır. Kısacası, röportaja ilişkin diyapozitifleri numaralandırmak ve bir kâğıda altyazıları geçirmek, fotoğrafçılığın önemli bir püf noktasını oluşturmaktadır.

Bununla birlikte, röportajlarını altyazılarıyla beraber broşür gibi yayımlayan foto muhabirleri de bulunmaktadır.

Sonuç olarak, gösteri fotoğrafçılığında, sözünü ettiğimiz uygulamalara başvurulmasa da, çoğu zaman, fotoğrafın, röportaj tanıtımlarında önemli bir rol üstlendiği gerçeğini, foto muhabirleri, asla yadsımamalıdırlar.

SÜSLEME FOTOĞRAFÇILIĞI

Toplumumuzda, son yıllarda, turizmin gelişmesi ile birlikte, insanların kendilerine daha fazla boş zaman ayırmaya çalıştıkları gözden kaçmayan bir gerçektir. Bu olguya paralel olarak, yalnızca güncel haber iletme işlevi üstlenmeyen görüntünün, geçici olmayan konuların da ele alındığı magazin basınında yer alarak geliştiği gözlemlenmiştir. Burada, içeriği daha genel olan süsleme fotoğrafçılığı söz konusudur. Süsleme fotoğrafçılığı, belli bir simgeyi gösterdiğinde anında çözümlenemez. Bu tür fotoğraflar daha çok toplumsal konuların irdelenmesinde kullanılmaktadırlar.

Foto muhabirleri, röportaj sırasında birçok konuyu belirlemekten çekinmezler. Bulundukları yere göre, iyi bir ışıktan yararlanarak, birbirine paralel konuları, genel bir konuyu değerlendirerek uygun bir açıyla ele alırlar.

Tüm fotoğraflar çok anlamlıdır. Ancak, süsleme fotoğrafları için bu özellik daha ağır basar. Bunun nedeni, süsleme fotoğrafının içeriğinin çeşitli yorumlara açık olmasıdır. Büyük bir teleobjektifle çekilmiş kalabalığı yansıtan bir fotoğraf, iyi bir ışıkla alınmışsa, kent, nüfus yoğunluğu, doğum, toplu taşıma, kente göç ya da yalnızlık gibi konularda kullanılabilir.


Fotoğraf: Orhan Kanburoğlu (Yazılıkaya)

Kimi ajansların süsleme alanında uzmanlaşmış fotoğrafçıları vardır. Bunlar önemli araç-gerece, özellikle de görsel etki oluşturulabilecek objektif seçimine sahiptirler: Bozuklukların ve çizgilerin bü-

yük bir açıyla (14-21 mm) belirginleştirilmesi, görüntünün oturtulması ve güçlü teleobjektiflerle pozlandırılması (300-800 mm) gibi seçimlerdir bunlar. Süsleme fotoğrafı, esinlemeli bir güç oluşturabilmek için konuyu odaklamalıdır. Kimi zaman güçlü bir düşünceyi ya da simgeyi iletebilir. Bu nedenle, süsleme fotoğrafçısı, kendine özgü bir teknik geliştirmeli ve kimi zaman habere zarar verecek nitelikte de olsa, estetik arayış gerektiren duygusal bir görev de üstlenmelidir.

Süsleme Fotoğrafçılığında Aşırı Bölümlenme Söz Konusu Olamaz

Bu iki uygulama, zaman kavramıyla aynı türden ilişkiler gerektirmez. Basın fotoğrafı ve güncel fotoğraf, sıcağı sıcağına, çoğunlukla çok güç koşullarda gerçekleştirilir. Bu uygulamalar, anlık bir girişimin sonucudur; foto muhabiri kimi zaman, gerektiğinde geriye adım atamaz, geri çekilemez. Oysa, süsleme fotoğrafçılığında sahneleme birincil derecede koşuldur. Olmazsa olmaz bu koşul, fotoğrafçıya belli bir özgürlük bırakır. Bu arada ağır ve taşınması daha güç teknik araç-gerecin kullanımı, görüntü alımını da etkiler. Süsleme fotoğrafını görüntülemek farklı bir kişilik, bir felsefe gerektirir. Bununla birlikte, sözünü ettiğimiz iki tür anlatımın birbiriyle çelişkili olmadığını belirtelim. Çok iyi gerçekleştirilmiş basın röportajlarına bakıldığında, güçlü görüntülerin pek çok düzeyde okunabildiği, sıcağı sıcağına bir görüntüyü ele alırken, aynı zamanda genel bir konuyu süsleyebildiği, "başlık fotoğrafı" biçimine de bürünebildiği görülmektedir.

Süsleme alanında uzmanlaşmış dergilerin sayıca çoğalması, fotoğrafların niteliğini arttırmıştır. Atlas gibi dergiler, klasik fotoğrafla güzel süsleme fotoğrafı arasında bir yerde bulunurlar. Bu iki fotoğrafçılık uygulaması arasında gerçekten bir ayrım yapılabilir mi? Belki evet, belki hayır. Her şey açıya, konunun ele alınış biçimine bağlıdır. Kendi kişiliklerinden dolayı, kimi foto muhabirlerinin belli bir fotoğraf alanında diğer uğraştaşlarından daha başarılı oldukları saptanmış-

tır. Bu nedenle, ele alacağı konuyu sınırlandırmak isteyenlerle, ışıkla yatkınlıkla "oynamayı" amaç ve zevk edinenler için süsleme fotoğrafçılığı daha uygun düşer.

Ancak, söz konusu yöntemin, anlık eylemleri ve toplumsal olguların anlatımı gibi doğrudan algılanabilen haber fotoğraflarını yeğleyenler için uygun olmadığını belirtmekte yarar görmekteyiz.

Çünkü, basın her alanda birçok şeye gereksinim duyar. Bu nedenle, fotoğrafçılık alanında aşırı bölümlenmelere başvurmaktan kaçınmak gerekir. Basın fotoğrafçılığında olduğu kadar, süsleme fotoğrafçılığında da iyi bir belgenin oluşturulmasının ne denli zor olduğunu kimse yadsıyamaz. Sizce, bir Renoir ile bir Rembrand karşılaştırılabilir mi?

SPOR FOTOĞRAFÇILIĞI

Fotoğrafçılıkta, oldukça meraklı bir amatör ile çalışmasında gerekli titizliği göstermeyen bir profesyonel arasındaki ayrım, kimi zaman hemen hemen hiç anlaşılmaz. Bu ayrımın ortaya konulamayacağı alanlardan biridir spor fotoğrafçılığı. Spora ilişkin yapılan röportajlardaki görüntülerin çoğunun ne denli başarısız, ne denli kullanılamaz olduğu göz önünde bulundurulursa, gösterilmesi gereken titizlik de o denli önem kazanmaktadır. Bu nedenle, son zamanlarda, basınımız spor sayfalarında küçümsenmeyecek derecede gelişmeler kaydetmiştir. Basın ve okuyucunun önceden edindiği alışkanlıklar, yine bu ölçüde değişiklikler göstermiştir. Basın alanında iyi bir belge elde etmek, sportif bir yarışma ve başarıya benzetilebilir; her ikisi de zorlu bir savaşım gerektirir. Ancak, basın alanındaki savaşımın zorluklarının büyük bir bölümü, kullanılan teknik araç-gereçlerden kaynaklanmaktadır.


Fotoğraf: Simon Bruty

Sahalardaki Teleobjektifler

Sporda kişi kraldır. Büyük topluluklarda tanınmayan bir kişiyi kahraman olarak ortaya çıkarmanın olanaklı olmasından daha doğal ne olabilir? İşte teleobjektifin üstlendiği görev budur. Teleobjektif parazit haberleri sıkıştırır, ortadan kaldırır ve görüntüyü "patlatır". Ne yazık ki kullanımı oldukça zordur. Teleobjektif kullanırken dikkat edilmesi gereken iki özellik vardır:

1) Görüntü alırken, titreme olmaması için değişmeyen bir hız;
2) Temel konuyu ortaya çıkarmak için güçlü olmayan bir alan derinliği.

Teleobjektiflerin en önemli sorunu, iki boyutlu bu titiz düzenlemedir. Spor, hız alanıdır. Uygulamada, yer değiştirmede, doğaçlamada hep hız söz konusudur.

Son yıllarda, spora yönelik fotoğraf araç-gereçlerinde önemli bir teknik gelişme gözlemlemekteyiz. f:2,8/300, f:2,8/400, f:4/600 mm'lik objektifler artık tüm stadlarda bulunmakta ve en iyi koşullarda çalışmayı sağlamaktadır. Örneğin büyük açılışlar, futbol sezonunun açılışı gibi olaylar, daha çok hız gerektiren, spora ilişkin çalışmalardandır. Gece yapılan futbol karşılaşmalarında olduğu gibi çok iyi bir aydınlatma gereklidir. Sözgelimi 3200/150'lik gece maçı için f:2,8'e 1/250 ya da 1/500'lik objektifler kullanılmalıdır. Bu türden objektifler tam açıklıkta çok başarılı sonuçlar verir. Buna karşın, birkaç görsel yanılgıya ve daha az pikeye neden olan klasik objektiflerde durum tam tersidir.

Bir futbol ya da basketbol karşılaşmasının fotoğrafı 50 mm ya da çok küçük bir teleobjektifle çekilirse, tüm planlar okunabilse bile, fotoğrafın "devingenliği"nde (dinamiği) bir eksiklik göze çarpacaktır. Oyuncular, kaleciler, izleyiciler ve arka plan, tüm bu öğeler bozulacaktır. Oysa, teleobjektifle görüntülenen bir olay çerçeveye de dokunarak çok daha etkili olacaktır. Ancak, burada bir sorun ortaya çıkmaktadır: Konuyu ne denli dar çerçevede ele alırsak, bakaç o denli çabuk görünür, alan derinliği de o denli az olur. Sonuçlandırmak da çok güçtür. Teleobjektif kullanıldığında, fon önem kazanır; özellikle, fotoğrafçı sabit bir yerdeyse. Kötü seçilen bir arka plan, bu bağlamda, belge nitelikli de olsa, belgenin değerini azaltabilir. Zaman yeterliyse ya da aynı fonda gerçekleşen bir olay sahnelenebiliyorsa, alan genişliğinin sık sık denetlenmesinde yarar vardır.

Teleobjektifte alan genişliğini denetlemek kaçınılmazdır. Çünkü, hareket sırasında alan genişliğini kestirmek olanaklı gözükmemektedir. Bundan başka, renkli eşyalar diyaframın kapanışına göre yavaşça değişirler: İlk plana çok az uyan lekeler ya da soyut hacimler oluştururlar. İlk plan ve fon arasındaki uygunluk, görüntünün okunabilirliğine ve bilgilendirici içeriğine yansır. Spor fotoğrafçısının işi böylece daha da güçleşir.

İyi Uyarlanmış Araç-Gereç

Görsel etkiler yaratmak amaçlandığından, spor fotoğrafçılığında büyük odaklı objektifler kullanılmaktadır. 15-20 mm gibi çok büyük açılardan (geniş açılı objektifler) yararlanmaktan çekinilmemelidir. Bu tür objektifler, devingenliği artıran ve fazladan harekete neden olan sapmaları ve kaçış çizgilerini karşılaştırırlar. Fotoğrafçılar, spora ilişkin savaşımlarda, görüş açısının en etkili olduğu yerlere yerleşirler. Bununla birlikte, fotoğrafçı her yere yerleşemez; fiziksel açıdan çalışmasının olanaklı olmadığı, bir sörf tahtası, bir motosikletin ön tarafı ya da uçağın çatısı gibi alanlar da vardır. Bu du-



Fotoğraf: Bill Frakes

rumda, iş, sporculara düşmektedir; düzenlemeleri onlar yapar.

Daha klasik görüşler için, spor fotoğrafçısına, "winders-ler" ya da saniyede on görüntüden fazla "çeken" daha gelişmiş motorlar gerekir. Yeniden donanıma gerek kalmadan, bakaçtan bakarak olayı izlemeyi sağlar bu motorlar. Bu yüzden motor kullanmak oldukça kolaydır. Kullanana güven verir. Ancak, kötü yönleri de vardır motorların: Kimi zaman fotoğrafçı, hemen hemen kendiliğinden gerçekleşen görüntünün kesitte yer almadığına tanık olur.

Bu noktada, belli bir tekniğe ulaşmış foto muhabiri, bir sporcu gibi, göz keskinliğini geliştirecek ve fotoğrafların daha iyi kavranmasını sağlayacak, uzun görsel alıştırmalara, gözle ilgili alıştırmalara katlanmak zorundadır.

Çalışma alanlarını eksiksiz olarak tanıyan kimi spor fotoğrafçıları, motordan rahatlıkla vazgeçebilmektedirler. Ancak, özellikle spor fotoğrafçılığında, tüm önemli olayların bir

ikinci, hatta üçüncü kez görüntülenmesi gerekmektedir. Çünkü sporda, her şey, gözün kimi hareketleri izleyemediği olağanüstü bir hızla gelişir. Fotoğrafçı, ilgileneceği konu üzerinde yeterince bilgi sahibi değilse ya da konuyu aktarmak için zamanı kısıtlıysa, durumu daha da zorlaşır.

Fotoğraf makinesinde otomatik netleme dizgeleri, sonucun hızında belli bir artış sağlamıştır. Bu dizgeler çoğu spor fotoğrafçısı tarafından henüz hoş karşılanmasalar da, kimi görüş türlerine uyarlanabildikleri için kullanışlıdırlar. Sonuçta, her şeyi öğrenmeye bağlı denetleme dizgesini bir kenarda tatmak, tembel ya da tutucu fotoğrafçılara özgü olsa gerek. Otomatik sonuçlandırma yerine, manüel (elle) sonuçlandırma, fotoğrafçıya belli bir özgürlük tanır; bir başka deyişle, mekanik olarak istenildiği an düğmeye basabilme özgürlüğüdür bu. Böylelikle, fotoğrafçıya doğru gibi gözüken bir konunun sonucunu belirlemek güçtür. Her şeyden önce önemli olan, spor fotoğrafçısının, uygulamanın püf noktalarını kavrayarak, uygulamada söz sahibi olabilmesidir.

Foto Muhabirinin Yetenekli Olması

Spor fotoğrafçılığında kişisel yetenek olmazsa olmaz bir özelliktir. Bu nedenle, "file tekniği" olarak adlandırılan tekniği açıklamakta yarar görmekteyiz. Oldukça şaşırtıcı bir tekniktir "file tekniği". Konuya ilişkin yer değişimini bakaçta hızlı bir biçimde izlemeyi amaçlar. Tekniğin asıl etkisi bulanık bir arka planda yatar. Ancak, dikey çizgiler içeren ilk plana hareket izlenimini veren bir arka plan, çok net olan bu ilk planda hız duygusunu uyandırır. Bu planda, bulanıklık ya bütünüyle ya da bölgesel olarak görülebilir. Her şey yer değişimine ve hız olgusuna bağlıdır. Sonuçta, *"file tekniği"*nin, spor alanında, teknik fotoğrafçılığın tüm parametrik özelliklerini kapsayan gerçek bir biçim alıştırması olduğunu söyleyebiliriz.

Değişen Koşullar, Değişik Alanlar

Nitelikli araç-gereçler, üzerinde çalışılacak konuyu iyi tanımamızı sağlar ve böylece önceden, kimi düşüncelere dayanarak iyi basın fotoğrafları çekme olasılığı artar. Ancak, spor söz konusu olunca, iyi görüntü almak, araç-gereç ve ışıklandırmayla sınırlı kalır. SIPA gibi özel ajansların yürüttüğü oldukça başarılı çalışmalar ile bölgesel basın uygulamaları arasında, bu açıdan, hiçbir ölçütün bulunmadığını belirtelim. Çünkü çok sınırlı olanaklarla çalışan bölgesel basın, bünyesinde kısıtlı bir kadro bulundurmaktadır. Az aydınlatılmış bölgelerde, 35-70 mm'lik zoom'la donatılmış, kutu ya da kısa bir teleobjektif kullanılmaktadır. Futbol alanlarının çoğu, basketbol salonları ya da hentbol sahaları gibi karanlıktır. Ajanslar için olağanüstü bölgeler, araç düzeyinde olduğu kadar, ışıklandırma düzeyinde de etkileyici lojistiğe sahiptir.

Böylece kimi spor alanları, sinema sahnesini andırırcasına yapay bir biçimde aydınlatılırlar. Birçok fotoğrafçının, sayısız fotoğraf çektiği önemli bir tenis maçı, bölgesel bir futbol maçı ile karşılaştırılabilir mi? Bölgesel bir futbol maçında, fotoğrafçı, kimi zaman iyi bir görüntü yakalayıp yakalayamayacağını bilemeden kale arkasında birkaç dakika öyle bekler. Bu nedenle, daha çok görüntünün saptanabileceği önemli bir tenis maçıyla bölgesel bir maç arasında hiçbir ortak ölçüt bulunmaz. Çünkü çok az bölgesel gazete, spor muhabirlerine f:2,8/180 mm, özellikle f:2,8/300 mm'lik iyi bir objektif sağlayabilir. Aynalı objektiflerin en büyük özelliği hafif olmalarıdır. Ancak, aynalı objektifler, durağan tek bir diyaframa sahiptir. Bu yüzden, hız ayarını değiştirmek, ışık ölçümünü de beraberinde getirir - ki bu durum spor fotoğrafçılığında bir dezavantaj oluşturur. Çünkü, f:5,6 diyaframı arka plandan ayrılan bir hareketin ortaya çıkmasını sağlayan zayıf bir alan genişliğine sahiptir. Bundan başka, aynalı objektifler, yapıları gereği, arka planları özel bir açıdan etkiler. Bir başka deyişle, bir görüntünün ortaya çıkmasını sağlayan küçük çemberlerde saklıdır bu etki. Modellerin de optik nitelikli olma-


Fotoğraf: David Spurdens

sının bunda büyük payı olduğunu söyleyebiliriz.

Spor fotoğrafçılığında, geniş boyutlu alanlarda flaş kullanımı olanaksız gibi gözükse de, hentbol, basketbol ya da boks karşılaşmalarında flaşa başvurulabilir. Gerçekte, yararlı bir araç olan flaşı kullanmak oldukça zordur. Siz foto muhabirleri, mesleğinizde başarılı olmak istiyorsanız, öncelikle flaş kullanmayı öğrenmeniz gerektiğini sakın unutmayın!

Spor fotoğrafçılığı, ilk plan ve fon arasında ışıklandırma dengesine dayanan yeni flaş tekniğiyle, günümüzde büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Yeni flaş tekniğinin yanı sıra, objektif aracılığıyla pozometre ölçümü, çeşitli programlar, değişik ayarların kullanımı (1/4, 1/8, 1/16) gibi, geliştirilmiş pek çok flaş tekniği bulunmaktadır. Bu çerçevede, en iyi sonuçlar, flaşlara uyarlanabilen programları kapsayan ve bulundukları ortamın ışığıyla aydınlatma arasındaki ayarı düzenleyen yeni aletler sayesinde elde edilmiştir. Bu modellerin büyük çoğunluğu değişik donanımlara özgüdür.

Spor gösterilerinin açılışlarında kimi zorluklarla karşılaşılır. Gösteri fotoğrafçılığında olduğu kadar, spor fotoğrafçılığında da sıkça rastlanan bir durumdur bu. Burada, alınan sınırlı izinleri, zorunlu fazladan ödemeleri (basın, spor federasyonları), sınırlı yerleri, yer değişikliklerinde karşılaşılan güçlükleri örnek olarak sayabiliriz. İyi bir görüntü elde etme başarısının, konusunda uzmanlaşmış kişilerin harcı olduğunu yadsıyamayız. Ancak, başarı için yalnız teknik bakımdan uzmanlaşmış olmak yeterli değildir çoğu zaman. Bu noktada, spor fotoğrafçılığı, foto muhabirliği geleneğinde toplumsal bir olgu, heyecan dolu zor bir meslek olarak tanımlanabilir.

Spor fotoğrafçılığı, bu açıdan, bizlere, teknik değeri yüksek bir alıştırma gibi görünse de, kimi zaman sanatsal yönü ağır basan bir alan olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Hareket Kavramının Spora Getirdikleri

Çoğumuz, yılda iki kez spor sezonunun açılışına tanık oluruz. Günler boyunca, oyuncuların ve yine takımların boy boy fotoğrafları yer alır yazılı ve görsel basında. Oyuncuları sporseverlere yakından tanıtmak amacıyla, basında iki tür fotoğraf kullanılır: Küçük boyutlarda fotoğraflar ve oyuncunun güçlü yönünü ortaya koymayı amaçlayan portreler. Takım fotoğraflarının görüntülenmesine özen gösterilmeli ve değişik yöntemler bulunmalıdır. Bir basketbol takımıyla bir futbol takımını aynı durumda görüntüleyebilir miyiz? Elbette hayır! Ayrıca, spor takımlarını durağan konumda görüntüleme isteği, hareketliliği çağrıştıran spor kavramıyla çelişki yaratır. Spor kavramının anlamını güçlendirmenin tek yolu, oyunu kendi devingenliği içerisinde görüntüleyecek, daha canlı kılacak bir düzenlemeden geçmektedir. Bir "*akido*" takımını ele alalım. Siz bir fotoğrafçısınız ve takımın bütününü görüntüleyeceksiniz. Ancak, spor salonu yeterince aydınlatılmamıştır. Bu durumda, takım oyuncularını daire oluşturacak biçimde yerleştirerek, aralarından birkaç kişinin ilk planda yer almasını sağlamak gerekir. Böylelikle diğerlerinin de fotoğ-

rafta yer almasını engellemiş olursunuz. Yalnız bunun için, bir sandalyenin üzerine çıkarak, 24 mm'lik bir objektif kullanmaya özen gösterin. Böylece olguyu daha yakından ve alan açısı sayesinde bütünüyle görüntüleyebilirsiniz.

Başka bir örneği ele alalım. Bir basketbol takımını tanıtmak olsun göreviniz. Kötü hava koşullarına karşın, gün ışığı ve neon karışımından yararlanmak üzere açık havada çekim yapmalısınız. Bu amaçla, önce takım oyuncularını antrenman yaparken, maça ısınırken, daha sonra, takım halinde antrenörleriyle birlikte görüntülemeniz doğru olur.

Nitelikli Bir Spor Fotoğrafı Nasıl Çekilir?


Fotoğraf: Amel Emric

Önce, teknik açıdan size birkaç öneri sıralayalım: Açık havada, ışıklandırmadan, yarı güneş-yarı gölge gibi karşıt sahnelerden kaçınmanız gerekir. Cepheden gelen kuvvetli ışık gözleri kamaştırır, yatay yönden gelen ışık ise çukurlaştırır. Işıklandırmadaki yetersizlik, kapalı alanlarda her zaman flaş kullanımı gerektirmeyebilir. Ortamı korumak amacıyla, boş film, bir iki diyafram ayarında itilir. Bu açıdan bir topluluğun görüntülenmesinde, tavandan dolaylı gelen flaş kullanımı, olumlu sonuç verir. Fotoğrafın çevresindeki ışığı korumak için hızlı çalışmaktan kaçınmamız gerekmez. Böylelikle, karanlık fon ortadan kalkar. Oda genişse, iyi bir görüntü almak için, birden fazla flaş kullanmanızda büyük yarar vardır.

Spor takımlarının fotoğrafını çekerken, dikkat edin, formalar beyaz renkte olmasın. Küçük odalar için, size kurulan

gerçek bir tuzaktır çünkü bu. Önemli olan, en karanlık değerlerin bile aydınlatılmasıdır. Böylece, siyah renge bürünmüş oyuncular, fotoğrafta daha belirgin gözükür.

Görüntüleri daha da güçlendirerek ilgi çekici duruma getirmeyi sağlamak amacıyla, kimi zaman plan ve satırlarla oynamak olası bir çözümdür. Bu amaçla, önce, düz plandan kaçınılarak bir plan verilir. Anlatımların, durumların, çerçevenin ve boyutların çeşitlendirilmesiyle poz engellenebilir. Foto muhabirinin, gerçekleştirdiği çalışmaya ilgi duymadığının kanıtlarından biri de, bu bağlamda, boy sırasındaki düzensizlik olarak saptanmıştır.

Basın kuruluşları, günümüzde, çoğunlukla ekonomik nedenleri öne sürerek, yazı işlerinin çalışmalarını da sınırlayabilirler. Sözgelimi, takım fotoğrafı ya da grup fotoğrafı, gazetenin daha çok satılmasını sağlar. Satışlardaki artış belki de gazetenin eriştiği niteliğe bağlanabilir. Bir başka deyişle, böylesi durumlarda bir görüntü politikası belirlemek olasıdır. Ancak, bu düzeyde, boy sırasına dayanan fotoğraflar geçici bir çözüm olarak benimsenebilir. Yine de seçim sizin, geleceğin yetenekli spor fotoğrafçıları!

PORTRE

"Portre" sözcüğünün kökeni, XVII. yüzyıla dayanmaktadır. Krallar, prensler, derebeyleri, o dönemin güçlü kişileri, egemenliklerinden sonra yüzlerinin unutulup gitmesinden kaygı duymaya başlamışlardır. İnsan ölümsüz kılınamayacağı için, bu güçlü kişiler, en azından yüz çizgilerinin gelecek nesillere aktarılmasını istemişlerdir. Ancak nasıl? Tek çözüm, ressamlara "Yüz çizgilerimi ölümsüzleştirmek istiyorum. Benim resmimi yap." demektir. Onlar da öyle yapmıştır. Böylece, yüz çizgilerini yansıtmak amacıyla yapılan tablo türüne önce "yüz çizgisi için", daha sonraları da "portre" denilmeye başlanmıştır.


Fotoğraf: Özer Kanburoğlu

Portre sözcüğünün değindiğimiz kökenbilimsel tanımlamasının ardından, portrenin üstlendiği iki işlevden söz etmeyi uygun buluyoruz. Bu bağlamda, portre resimsel ya da işlevsel nitelikli olabilir. Resimsel portre düzeyinde, model, güzel görüntü veren temel unsur olarak algılanmaktadır. Resimsel fotoğraf çeken kişinin önemli bulduğu, modelin vücut güzelliği, biçimsel kusursuzluk, saçlar ve yüzdeki parıltı, ışık, renkler ve giysilerdir. Böylece, insan, kişiliğiyle ilgilenilmeksizin, estetik planda öne çıkar. İşlevsel portre ise, modeli, kişinin karakterinin en iyi biçimde ortaya çıktığı anda görüntüleyerek, bizleri o insanın kişiliği üzerine bilgilendirmeyi amaçlamaktadır. İşlevsel portre bunun yanı sıra, duvara asılarak ya da bir mobilyaya yerleştirilerek, o anda orada bulunmayan bir kişiyi ordaymış gibi gösterip ikinci bir işlev üstlenmektedir. Sözgelimi, devlet dairelerinde, okullarda asılı Atatürk portresi, bu yerlerde "millet"in varlığını kanıtlar niteliktedir.

Portre, ilk olarak 1860 yılında basında yayımlanmıştır. Amerika Birleşik Devletleri başkanlık seçimlerine katılan Abraham Lincoln'un portresidir söz konusu portre.

Portre İnsanın Kişiliğini Yansıtmalıdır

Basında, portre sözcüğü, çekimleri stüdyoda fotoğrafçı tarafından gerçekleştirilen resim tanımıyla yer almaktadır. Portre fotoğrafçıları için, portre fotoğrafı, bir insanın baş ve büst olarak gösterimidir ya da bir çiftin, bir ailenin büyük planda gösterimi de olabilmektedir. Basında portre fotoğrafı ise hangi durumda, hangi çevrede olursa olsun, yalnız ya da toplu

halde insanların oluşturduğu biçimi ile benimsenmektedir.

Geniş halk kitlelerince yakından tanınan yüzsel kimlik belirleyici portre fotoğrafının, gazetede yer alması düşünülemez. Foto muhabiri, bir siyasetçinin, bir sanatçının ya da bir sporcunun yalnız yüz çizgilerini belirleyen portrelerini çekmekle yetinmemelidir. X bakanın, Y sanatçının ya da Türkiye Halter Şampiyonu Z sporcunun, bizim gibi iki gözü, iki kulağı, bir burnu, bir ağzı vardır. Binlerce kez basında bu biçimde görünmüşlerdir. O halde, fotoğrafın bilgilendirici değeri bunun neresindedir? Fotoğrafın, anlatımlar, hareketler, davranışlar, belli durumlarda tutumlar gibi bilgilendirici nitelikte öğeler içermesi gerektiğini bu noktada yineleyelim. Gazetenin birinde yayımlanan bir röportajda, sözgelimi, konuyla ilgili şu sözler geçmiştir: "*Resimsel fotoğraf çeken kişi ve foto muhabiri, her ikisi de portre görüntüler. Ancak, çektikleri fotoğrafları, hiçbir zaman vesikalık fotoğraflara benzemez. Foto muhabiri tarafından çekilen fotoğraflar, insanın kişisel, kendine özgü çizgilerini ortaya çıkarmalıdır. Fotoğrafın çekildiği an, var olan etkinliklerin yarattığı ortamı en iyi biçimde yansıtmalıdır.*"

Bir başka örneğe değinelim: Ünlü ressam Max Liebermann yarı sağır bir insandı. Söylenenleri duymakta güçlük çektiği zaman, sağ elini kulağının arkasına koyar ve yüzünde oldukça belirgin bir anlatım belirirdi. Foto muhabiri, ünlü ressamı görüntülemeye geldiğinde, ressam kendine göre uygun bir poz vermiştir. Ancak, ressamın durumunu bilen foto muhabiri, gerçek ve anlamlı bir portre yaratmak istediğinden, onunla yavaş sesle konuşmaya başlamış ve böylece ressamın belirgin tutumunu ortaya çıkarmasını sağlamıştır.

Aynı konuda, toplumbilimci Luc Boltanski şöyle demektedir. "*Eylem ve olayın dış belirtisi davranış, bir gazetede yer alan tüm portrelerin ilk niteliğini oluşturur. Durağan kişiler sabit bir biçimde makineye bakarlar; poz verilerek çekilen fotoğrafı anımsatan, olayı seçmeye engel olan her şey değersizdir.*"

Foto muhabiri, kişileri tüm doğallıklarıyla, koşullar elveriyorsa eylemde bulunurken ya da sosyo-meslekî durumları-

na uygun bir çevrede görüntülemelidir. Sözgelimi, bir şirket müdürünün portresi, uğraştaşlarıyla tartışırken, dosya incelerken, sekreterine mektup yazdırırken çekilmelidir. Ödül almış bir piyanistin portresi, piyano çalarken; bilimsel bir buluş yapan kimyacının portresi, deneyliğindeyken görüntülenmelidir. En önemlisi de, kişinin, hiçbir zaman kesinlikle fotoğrafçıya bakmamasıdır!

Modası Geçmiş Bir Biçim

Ne yazık ki günümüzde, birçok foto muhabirinin halen, vesikalık fotoğraf gibi kimlik portresi çekmeyi sürdürdüğüne tanık olmaktayız. Kimlik portreleri, bir başka deyişle, çoğu stüdyolarda çekilmiş kişilik portreleri, 1860-1918 yılları arasında basını süslemiştir. Yavaş yavaş, foto muhabirleri portre çekmeye başladıklarında, kendileri için bu "sanatsal" biçeme başvurmak zorunluluğunu duymamışlardır.

Son yirmi yılda basında gelişen ve değişen çok şey olduğunu kimse yadsıyamaz. Basım teknikleri, kompozisyon, sayfa düzeni, yazı biçimi büyük değişikliklere uğramıştır. Ancak portrenin bu değişikliklerden nasibini almadığını görmekteyiz. Artık söz konusu alışkanlıktan kurtulmanın ve portreye kesin bir gazetecilik anlatım biçimi vermenin zamanı gelmedi mi? Siz ne dersiniz?

"Yayımlanmış bir fotoğrafta yüzü gözüken bir kişi ile yakın çevresi gazeteyi satın alacaktır." Bu tecimsel bir kanıttır. Kişiler alışkın oldukları çevrede hareket durumundayken de bu kanıt geçerliliğini korur. Böylece gazete bilgilendirici işlevini yerine getirmiş olur. Burada fotoğrafı çekilen kişinin seçilebilir olmasına ve düğmeye basıldığı an uygun bir durumda bulunmasına dikkat edilmelidir. Foto muhabiri, yaptığı uğraşa egemen olduğunu ancak bu biçimde ortaya koyabiliriz.

Portre fotoğrafçılığında çok başarılı olan bir foto muhabirinin, bakın bu konuda neler dediğine: *"Fotoğraf makinemi*

elime aldığımda, fotoğrafını çekeceğim kişi bana döner, bakar ve poz verir. Bu davranış biçimi ruhbilimsel açıdan bütünüyle doğaldır. Ben de o zaman: 'Ben bir ayna değilim; buraya vesikalık fotoğrafınızı çekmek için gelmedim; bana bakmayın, burada olduğumu unutun; ben gelmeden önce ne yapıyorduysanız, lütfen devam edin; ben bir foto muhabiriyim, gazetemin okurlarına kişiliğiniz ve uğraşlarınız üzerine bilgi vermek amacıyla fotoğrafınızı çekmek istiyorum.' derim. Kişiler çoğu zaman şaşırır; ancak hemen toparlanır ve kendilerinden ne istediğimizi anlar, poz vermekten vazgeçerler."

Kimi yazı işleri sorumlularına ve fotoğrafçılara göre, şimdiye dek, kişilerin poz verirken çekilmek istediklerine ilişkin bir kanıt saptanmamıştır. Bu konuda hiçbir araştırmaya gidilmemiştir. Ancak, biz bu konuda bir inceleme yaptık. Değişik uğraş ve toplum katmanlarından yirmi beş kadın ve erkeğin iki ayrı fotoğrafını çektik. Önce vesikalık fotoğraf biçiminde birer portre fotoğraflarını çektik, sonra da aynı kişileri yaptıkları işin başındayken görüntüledik. "Eğer bir gazete sizden söz etseydi, bu iki tür fotoğraftan hangisinin gazetede yer almasını yeğlerdiniz?" sorusuna yirmi iki kişi "Gazetede, işimin başındayken çekilen fotoğrafımı görmek isterdim." diye yanıt verdi. Vesikalık portre fotoğraflarını seçenlerin öne sürdükleri gerekçe, o anda iyi bir fotoğraf için hazırlıklı olamama durumunda fotoğrafçının çektiği tarafta bir yara izinin bulunabileceği şeklinde olmuştur.

Gerçek Olmayan Portre ve Belirtici Portre

Kişilerin portrelerinin, tümüyle fotoğrafçı tarafından uydurulmuş bir konumda çekilmesi, reddedilmesi gereken bir yalandır, bir saptırmacadır. Bilgilendirici işlev üstlenen bir gazete, hiçbir zaman, içeriği gazeteci tarafından uydurulmuş yazılar yayımlamaz. Çünkü meslek ahlâkı yalanı yasaklar; yazı için ayrı, görüntü için ayrı iki değişik meslek ahlâkı olamaz. Kimi basın yasalarında belirlenmiş meslekî ahlâk kurallarına, gazetecinin uyması gerektiği kadar foto muhabirinin uyması

da beklenmektedir. Haberin konusu olan kişi belli bir etkinlik durumundaysa -konuşmak, dosya incelemek, el emeği gerektiren bir iş yapmak gibi-, fotoğrafçının, o kişinin kedisine dönmesini ve bakmasını istemesi yanlıştır. O zaman fotoğraf kurmaca fotoğrafa dönüşür. Burada, *"fiction"* kavramı kurmaca yalan anlamındadır. Kurmaca, doğrusu *"fiction"* kavramı, kökenbilimsel olarak 13. yüzyılda Aşağı Latince'de yer alan *"fingere"*'den gelmektedir; *"fingere"* yalan söylemek demektir. Kurmaca bir fotoğrafın, saygın bir gazetede yeri yoktur.

Gazetede vesikalık fotoğraf, yalnız belirli durumlarda yayımlanabilir. Örneğin birden bire ortaya çıkan bir kişi söz konusuysa, gazete ele geçirdiği ilk fotoğrafı yayımlar. Kaza ya da cinayet haberine bir fotoğraf aranıyorsa, basın genellikle ailelerin ya da polisin verdiği fotoğrafı yayımlamak zorunda kalır çoğu zaman.

Biçimiyle sanatsal değer taşıyan güzel bir portre, tam sayfa olarak ilk sayfada yer alabilir. Bilgilendirici işlev üstlenmese de, gazetenin iç sayfalarında önemli bir yer tutan kişiyi çağrıştırır. "Çağrışımcı yöntem" olarak adlandırılan bu yönteme, ancak yazının temel konusunun ne olduğu belirtilmiyorsa başvurulmalıdır. Fakat böyle durumlara ender rastlanır. Kişinin ismi başlıkta yer alıyorsa, vesikalık fotoğrafı yazıyla birlikte verilmişse, sözü daha fazla uzatmaya gerek yoktur. Buna karşılık, televizyon dergilerinde yıldız sanatçıların küçük boyutta fotoğrafları, basit belirti işlevi üstleneceğinden yayımlanabilmektedir.

Ya gazetecinin bir model çalışması yapması gerekirse? İşi hiç de kolay olmaz. Yapacağı söyleşiyi, dinleyicisinin yüzünde belli bir canlılığı yakalamak amacıyla kullanmayı başarırsa, konuşmacı, foto muhabirinin görüntüyü bakaçta (viseur) çerçevelediği an konuşmayı bırakır, yüzü düğmeye basıldığı an donar. Bu nedenle, konuşmacıyla en çok ilgilendiği konu üzerinde konuşmakta yarar vardır. Konuşmacı böylece belli bir tempo tutturacak ve konuşması sürekli kılınacaktır. Yüzü büründüğü anlatımsallığı yansıtabilecektir. Foto muhabiri, söyleşisini etkili bir biçimde canlandırmak için, fotoğra-


Fotoğraf: Kenneth Kobre

fını çekeceği kişi hakkında önceden bilgi edinmelidir. Söyleşiyi yapacak bir gazeteciyle birlikteyse, işi daha da kolaylaşmış olur foto muhabirinin.

Basın için iyi bir portre gerçekleştirmek, işin içine önemli ölçüde ruhbilimsel öğelerin girmesiyle karmaşık bir duruma dönüşebilir. Bu açıdan, her insanın dört ayrı yüzü olduğunu unutmamalıyız: Sahip olduğu yüz, sahip olmak isteyeceği yüz, fotoğrafçıya gösterdiği yüz, fotoğrafçının algılamadığı yüz. Kişinin fotoğrafçıya gösterdiği yüz, fotoğrafçının kendisinde uyandırdığı duygulara ve sosyal ilişkilerine göre değişmektedir. Öte yandan, foto muhabiri de kimi ruhsal öğelerin etkisi altında kalabilir: Kişinin kendisinde uyandırdığı sempati, cinsel çekicilik, foto muhabirinin benimseyeceği açı ve seçeceği ışık bakımından etken olacaktır. İdeolojik yakınlığı da göz ardı edemeyiz. Foto muhabiri, ideolojik açıdan düşman gördüğü bir kişinin portresini çekmekte güçlük çekecektir kuşkusuz. Portre nesnellikten uzaktır. Foto muhabirinin öznelliği sırasında içgüdüsel olarak saldırgan bir biçimde ortaya çıkan bir fotoğraf türüdür portre.

Gerçeklik, doğruluk ya da nesnellik, fotoğraf düzeyinde söz konusu olamaz. Gerçeklik kendinden vardır; ancak bir fotoğraf onu hiçbir zaman tanıtmaz, sadece yorumlamakla yetinir. Şimdiki zaman kavramında yer almaz. Çünkü portrenin, kişiyi olduğu gibi göstermesi düşünülemez. Yalnızca çekim anında, kişi olduğu gibi fotoğrafa yansır. Genelde tüm

fotoğraflar için durum aynıdır.

Bir aile toplantısını görüntülemek üzere bir şatoya giden foto muhabiri örneğini ele alalım: Dünyanın dört bir köşesinden gelen aile fertleri, hep birlikte hoş bir gün geçirmek üzere, soylu babanın evinde toplanmışlardır. Üç yüz kadar kişi, aynı fotoğrafta yer alacaktır. Fotoğrafçının yapacağı ilk iş, önceden, gideceği yerin maketine göz atmak olmalıdır. Şato ne kadar büyük? Şatonun bütünlüğü fotoğrafa sığdırılabilir mi? Bunun gibi sorulara yanıt arayan fotoğrafçı, sonunda çözüme ulaşıp, tüm aile fertlerini görüntülemek için, en üst kattan aşağıya doğru bir çekim gerçekleştirmek zorunda kalacaktır.

Çoğunlukla, portre fotoğrafçılığı kuramsal ağırlıklı bir poz gerektirmez. Fazladan bilgi eklenerek, herkesin yer aldığı bir fotoğraf çekmek de olasıdır. Bu amaçla, foto muhabiri, sahneye koyma yeteneğinden yararlanmalıdır. Ancak, kişileri duruma göre yerleştirerek, herkesin objektife bakmasına engel olarak, açıklamalarda bulunarak, kişilerin ilgisini çekmeyi başarabilir.

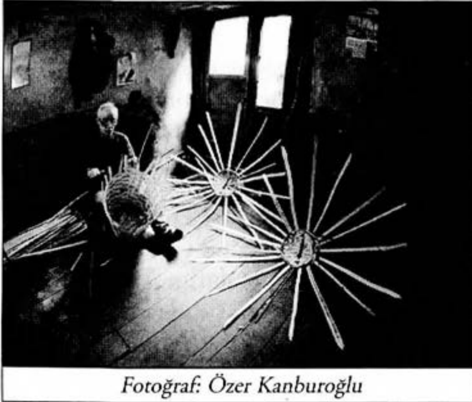
Bu nedenle çerçevenin, topluluğun bulunduğu etkinlik türüne göre ayarlanması da önem taşır. Sözgelimi itfaiye topluluğu görüntülenecekse, fotoğraf meslekî ortamda çekilmelidir. Böylece olağanüstü sonuç alınabilir.

Aynı sahneyi iki ayrı röportaj için kullanmamız gerekirse, en iyi çözüm, kişileri kendi ortamlarında görüntülemektir. Çerçeve değişeceğinden, foto muhabiri, yazı işleri sekreterine değişik boyut ve içerikte görüntüler sunma olanağını yakalamış olur. Bu düzeyde, görüntüleri birbirine karıştırmak ya da sırasını değiştirmek söz konusu değildir.

Bir başka örnek verelim: Su ve çevre üzerine bir konu görüntülenecektir. Birçok durumda, genel toplantının fotoğrafını çekmek, masanın çevresinde toplanmış, önlerinde su şişeleri bulunan katılımcıları görüntülemekten daha ilginçtir.

Bir amfiteatr örneğinde ise, konu, foto muhabirine hiç-

bir şeyi esinlemeyebilir. Bilgilendirici öğe taşır nitelikte portre çekebileceği bir kişi yoktur. Kısa bir bilanço. En iyi çözüm konuyu görüntülemek bile olsa, sonuç yorumsuz kalacaktır.


Fotoğraf: Özer Kanburoğlu

Donmuş topluluk fotoğraflarına basında sık sık rastlarız. Özellikle bölgesel günlük basının başvurduğu fotoğraf türünden biridir topluluk fotoğrafları. Genel toplantılar, ödül törenleri, takım fotoğrafları, söz konusu türün temelini oluşturur. Hizmetinin ellinci yılında plaketle ödüllendirilen bir genel müdürün fotoğrafında, bilgilendirici işlev üstlenmeyen kişileri de birlikte görüntüler fotoğrafçı. Kimi zaman, bir kasabada gerçekleştirilen bir festival, bir şölen bile, boy sıralaması yöntemine başvurularak görüntülenebilmektedir.

Böylesi fotoğrafların arkasında, araç-gereçlerinin ağırlığı altında ezilmiş, bir başka çerçeveyi göz önünde bulundurmayan yaşlı fotoğrafçılar düşünebiliriz. Bir tekdüzeliğin söz konusu olduğu bu tür fotoğraflar geçmişten izler taşıyan, önceden alışageldiğimiz göstergelerdir. Bu nedenle, göz, belli bir sınıflandırmaya rastlamadan sayfayı izler. Sonunda okuyucu sıkılır, gazetesini katlar ve kendine başka bir uğraş bulur.

Boy sıralamasından kaçınabilirsek...

Topluluk fotoğrafı çekecek fotoğrafçının meslekî değerini artırmak için, görüntüyü gazeteci seçmelidir. Ancak, çoğu zaman boy sıralaması kendini zorunlu kıldığından, fotoğrafçının dikkat etmesi gereken, tuzağa düşmemek ve her türlü zorluğa karşın başarıya ulaşmaya çalışmaktır.

Kişinin foto muhabirine verdiği poz anlatımı dondurur. Bu durumda, foto muhabirine düşen görev, görüntüleyeceği kişinin gevşemesini sağlamak ve fotoğrafı çekerken kişinin pasif davranmaması için gerekli iletişimi kurmaktır. Bir bakışın, bir anlatımın, bir tutumun, geniş çerçeveyi ne denli güçlendireceği yadsınamaz bir gerçektir.

Sonuç olarak, topluluk fotoğrafları çekecek fotoğrafçılara şu öneride bulunabiliriz: Her zaman küçükler önde, büyükler arkada pozunu benimseyin. Topluluk oldukça kalabalıksa, fotoğrafı çekeceğiniz alana yayılmalarını sağlayacak biçimde bir düzenlemeye gidin. Fotoğraflarınızda önemli kişilerin ayırt edilebilmeleri, topluluk arasından seçilebilmeleri için, onları ilk plana, görüntünün merkezine yerleştirin ya da onlardan, değişik bir davranışta bulunmalarını isteyin. Tüm bu önerilere uyan fotoğrafçıların portre fotoğrafçılığı alanında başarıya ulaşmamaları için, bizler hiçbir neden göremiyoruz.

POLİSİYE OLAYLAR

Her gün binlerce okuyucu, bin bir türlü haberi okumak durumunda kalmaktadır: Trafik kazaları, yaz aylarında artan boğulmalar, orman yangınları, soygunlar, tecavüzler, cinayetler... Birçok olayın kazandığı önem ve gazetecilik mesleğinin bu olayları ele alış yöntemleri karşısında, foto muhabiri nasıl ve hangi koşullarda çalışmalıdır? Kendisinden ne tür görüntüler beklenebilir?

Yeni olmayan bir eğilim

Polisiye haberlerin basında yer alışı çok eskiye dayanır. Bu tür yazılar ilk olarak XVI. yüzyılda ortaya çıkmıştır. O dönemlerde, Fransa'da "Canard" adı verilen küçük broşürlerle, okuyuculara her türden cinayet, saldırganlık haberleri

ulaştırılmıştır. Resimleme, o zamanlar, belirgin ayrıntılarla, gravürlerle okuyucunun dikkatini çekmek amacıyla başvurulan bir teknik olmuştur.

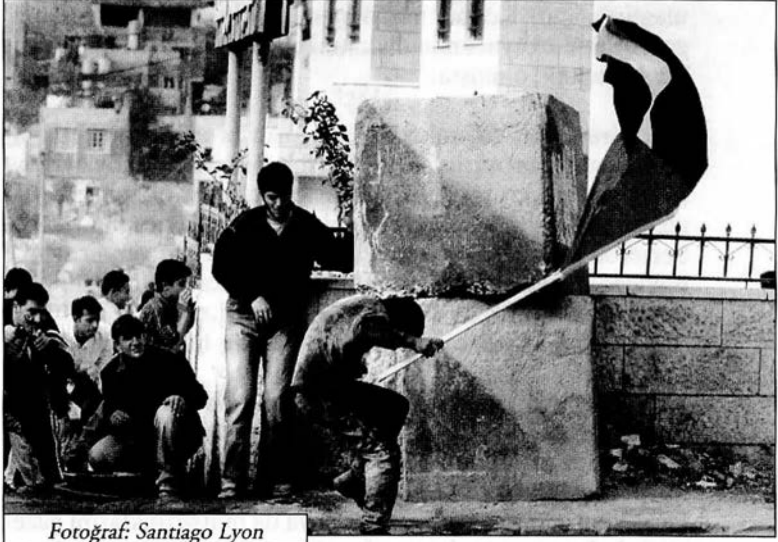
Gravürler, çoğunlukla yeni çıkan broşürlerde kullanılmış ve bu tür broşürlerde, aynı resim, birbirinden çok ayrı öyküleri canlandırmıştır. Bu da göstermektedir ki, gerçek, maalesef yalnız günümüzde çarpıtılmaktadır. Ayrıca, bu tür haberlerde resmin, okuyucuda belli bir heyecan uyandırdığı ve böylece okuyucunun katılımında büyük katkısı olduğu saptanmıştır. Üstelik bu katkının, esinlemeli metinde olduğundan çok daha fazla olduğu da kanıtlanmış bulunmaktadır.

Günümüz polisiye haberleri oldukça başarılı bir biçimde hazırlanmaktadır. Çağdaş kullanımıyla, "heyecan verici" niteliğiyle, XX. yüzyılın başlarında, belirli gazetelerde yer alır ilk polisiye haberler. O günden bu yana, yan komşunuzun, karşı komşunuzun mutluluklarını ya da mutsuzluklarını gazetenizde her zaman okuma olanağına sahip olmuşsunuzdur.

Polisiye olaylarda uzmanlaşmış özelliği taşıyan ilk yayın, 1928 yılında çıkartılan, Dédective adını taşıyan gazetedir. Dédective'in yazı işleri müdürü Joseph Kessel o yıllarda şunları yazmıştır: *"Okuyucu! Bu gazete senin için olayları gözlemleyecek, cinayet ipuçlarını ve polisin yöntemlerini izleyecek. Gerektiğinde sırları ortaya çıkarmak için iğneyle kuyu kazacağız, samanlıkta iğne arayacağız."*

Neden polisiye olaylara basında yer verilir? Polisiye olayların okuyucularda uyandırdığı heyecandan ötürü hiç kuşkusuz. Ancak, coğrafi yakınlık da okuyucuyu etkileyen etmenlerdendir. Çünkü, Doğu Anadolu Bölgesi'nde yaşanan bir katliam, bir ölüm haberi, o bölgede oturanların yakînen tanık oldukları bir olay olduğu için, o insanları, dünyanın öbür ucunda gerçekleşen bir başka katliam olayından daha çok etkileyecektir kesinlikle.

Polisiye olayların yazıya dökülmesi ve bu bağlamda metinle ele alınması oldukça geliştiği gibi görüntüyle aktarılan


Fotoğraf: Santiago Lyon

polisiye olaylar da günümüzde gelişimini sürdürmektedir. Özellikle kim, neyi, ne zaman, nerede sorularına yanıt aranırken, artık, nasıl ve neden soruları da yanıtlanmaya çalışılmaktadır. Böylelikle, polisiye olaylar, günlük gazete ve dergilerin "toplum" sayfasında, içinde yaşadığımız dünyada her gün tanık oluğumuz gelişmeleri içeren olayları gözlerimizin önüne sermektedir.

Bilgilendirilmenin Erişilmez Hızı

Doğası gereği, polisiye olay önceden sezinlenemez, bilinemez. Bununla birlikte foto muhabiri, okuyucuda, olaya anında katılıyormuş hissini uyandırmak için fotoğraflarını olabildiğince olay gerçekleştiği sırada çekmeye çalışmalıdır. Bir başka deyişle, kesin olan şudur ki, gazetecinin en hızlı biçimde bilgilendirilmesi, okuyucu üzerinde olağanüstü iyi bir etki yaratacaktır. Hızlı bilgilendirilmenin en kesin yolu, hiç kuşkusuz, belli yerlere mevzilenmiş "bilgi verici kişiler"; po-

lis, itfaiye ve diğer gazetecilerle kurulacak ilişkililerden geçer. Bu açıdan, en iyi bilgi verici kişilerin, hastanelerin acil servislerinde ve ambulanslarında görev alan kişiler olduğu unutulmamalıdır. Bu kişilerle kurulacak bağlantılar, gazeteciyi en hızlı biçimde olay yerine ulaştıracak ve gelişen olay üzerine anında bilgi edinmesini sağlayacaktır.

Gazeteciye ulaşan ilk bilgiler genellikle kısa da olsalar, en azından polisiye olayın türü, yeri ve saati ile ilgili olacaklarından önem taşırlar. Bölgesel bir gazetede bu aşamada sorun yoktur. Olay yerinden geçen bir kişi telefon edecektir; ancak kimi zaman olayın boyutunu belirtmekte yetersiz kalacaktır. İşte bu noktada gazeteci dikkatli olmak zorundadır. Çünkü olaya ilişkin bilgi veren kişi olay yerinde rastlantı sonucu olarak bulunabilir; bu, bir komşu, olay yerinden geçen biri ya da bir esnaftır. Olaya tanık olan bu kişilerin söz konusu olayı gereğinden fazla abartmak, dramatikleştirmek, imgelem ürünü ayrıntılarla süslemek gibi huyları olabilir. Bu durumda, foto muhabiri, olayın gazetede nasıl ele alınacağını, ne kadar yer kaplayacağını önceden bilemez.


Fotoğraf: Mary Becker

Bu bakımdan tam bir röportaj gerçekleştirmek kaçınılmazdır. Söz konusu röportaj sağlam bir görüntü ve haberden oluşur. Haber tek başına geçecekse olayın özünü aktaracak özet görüntüyü içeren fotoğraflarla bezenmiş bir anlatıdır. Sonradan diğer klişeler eklenecek ve röportaj ayrıntılarla zenginleşecektir.

İlgi uyandıracak, etkileyici bir haber yaratmak için olay yerinde gözlem yapmak, olup biteni anında kavramak ve ölçülü olmak gereklidir. Acele etmek çoğunlukla bir işe yaramaz ve gelebilecek yardımları da engeller. Ola-

yın etkisinin biraz geçmesini, tansiyonun düşmesini beklemek daha yararlı olacaktır. Çünkü olayın kahramanları, kendilerini olayla o denli tutkulu bir ilişki içinde bulurlar ki, foto muhabirinin işini kolaylaştıracak yerde zorlaştırabilirler. Bundan ötürü, foto muhabiri durumu hızlı bir biçimde inceleyerek değerlendirmeli ve böylece önemli anı kavrayabilmelidir. Ancak foto muhabirlerine bir önerimiz var: Tüm bu işlemleri gerçekleştirirken, kişilere göstereceğiniz saygı sınırını iyi korumalı ve kimi durumlarda geri planda kalmayı yeğlemelisiniz.

Nerede Durulacağını Bilmek

Polisiye bir olayın aktarıldığı fotoğraf kolaylıkla tanınır; çünkü fotoğrafın kendine özgü bir biçimi vardır. Polisiye olay fotoğraflar çoğunlukla bir teleobjektifle ya da çok yakından geniş açıyla çekilir. Teleobjektif, bütünü göstererek planların bir araya toplanmasını sağlar; kompozisyon ya da eksiksiz bir düzen bağlamını koruyarak belli bir öğenin ön plana çıkmasına yardımcı olur. Bu çerçevede diyafram seçilir ve alan genişliği sınırlandırılır. Örneğin geniş açı alanı kapsar, ancak planları yayar. Geriye çekilme söz konusu olmazsa yararlı olabilir ve gözleyerek düğmeye basma olanağını verir. Kısacası, teleobjektif ve geniş açı sahnenin dramatik etkisini güçlendirir. Çünkü görerek beynimize aktardığımız, gerçeği değiştirir.

Polisiye olaylar da öteki röportajlar gibi ele alınmalıdır. Foto muhabiri, araştırmacı ve röportaj yapan kişi özellikleriyle gerçek bir fotoğraflı anlatım gerçekleştirebilmelidir. Ancak şu da bilinmelidir ki, meslek bağlamında karşılaştığı ahlâkî sorunlar, öteki röportaj türlerinde karşılaşılan benzeri sorunlardan daha fazladır. Burada sınır nerede olmalıdır? Nereye kadar gidilmelidir? Nerede durulmalıdır? Son derece korkunç olsa bile her şey yayımlanabilir mi? Bu soruları, ancak profesyonel açıdan deneyimli bir foto muhabiri doğru ve yerinde yanıtlayabilir bize göre.


Fotoğraf: John Mc Connico

Öncelikle, iyi bir fotoğrafın dramatik olması gerekmediğini anımsatmak isteriz. Örneğin apartmanın on ikinci katında oturan küçük bir kız balkondan düşer. Ne yazık ki Türkiye'de, ihmalkâr anne ve babalar yüzünden, bu tür olaylar basınımızda hemen hemen her gün yer almaktadır. Burada foto muhabiri, cesedin üzerine kapanmış ağlayan anneyi görüntüleyen fotoğrafı mı, yoksa olayın neden ve nasıl gerçekleştiğini gösteren ve düşüşü daha iyi açıklayan bir fotoğrafı mı yayımlamalıdır? Bu soru tartışma götürür. Orası kesin. Ancak, daha kesin olan başka bir şey de var: Basında, tüyler ürpertici, son derece korkunç fotoğraflara yer verilmemelidir. İnsanlara, okurlarına saygısı olan bir gazete, tren altında ezilmiş, parçalara ayrılmış bir kişinin fotoğraflarını; yakın bir örnek olarak gösterebileceğimiz Tuzla tren istasyonuna konulan bomba olayında şehit düşen askeri öğrencilerin içler acısı vaziyetlerini ya da saldırıya uğramış ve yüzü bütünüyle parçalanmış, tanınmaz hale gelmiş küçük bir kızın cesedini görüntüleyen fotoğrafları yayımlamaz. Bu, insanlığa duyulan saygının en yetkin kanıtıdır.


Fotoğraf: Bernie Boston

Bunun yanı sıra, insanların saygınlığına, özel yaşamlarına duyulan saygıdan başka, bir de yasanın getirdiği sınırlamalar söz konusudur. Sonuç olarak, çalıştığı gazetenin istekleri ve kendi kişisel görüşleri doğrultusunda nereye kadar gidi-

lebileceği konusunda karar vermek, yine foto muhabirine düşecektir.

Bunun oldukça zor bir seçim olduğunu yadsıyamayız. Ancak, belirli sorumluluklar yüklenmenin kolay olduğunu kim savunabilir ki? Ödemekle yükümlü olduğumuz bu ağır bedele karşın, bizler yine de özgür insanlarız.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM



TÜRKİYE'DE VE AVRUPA'DA GAZETECİLİK EĞİTİMİ

Haber özgürlüğü, demokrasinin işleyebilmesi için temel öğe sayılmaktadır. Haber özgürlüğünü ancak iki düzeyde korumak olasıdır. Bu iki düzeyden en önemlisi, haber yapmayı uğraş edinen kişilerin yetiştirilmesidir.

Birinci düzeyde özel medyalar, bir başka deyişle özel kitle iletişim araçları söz konusudur. Bu düzeyde karşılaşılan sorunlar arasında medyaların sayısı, çeşitliliği; devlete ait medyaya ilişkin olarak da, medyaların çoğulcu niteliği gibi sorunlar sayılabilir. Haber yapmayı uğraş edinen kişiler düzeyinde ise verilecek eğitimin ve üzerinde uzmanlaşılacak konunun, kişilere nitelik ve bağımsızlık kazandırması açısından ne denli gerekli olduğu vurgulanmaktadır.

Bu noktada, haber denilince, kitle iletişim araçlarının önemi yadsınmamalı; kitle iletişim araçlarının, yeni siyasal yaşamda, kamuoyunun biçimlenmesi ve gelişiminde oynadığı rol göz ardı edilmemelidir. Bu nedenle, geniş bir halk kitlesi için çalışan ve haber üreten bu profesyonel kişilerin, bir başka deyişle gazetecilerin üstlendikleri işlevi hiçbir zaman unutmamamız gerekir.

Bu düzeyde, çözümlenmesi gereken sorun, iki temel görünüm sunan gazetecilik eğitiminde kendini göstermektedir. Herkes haber üretemez. Haber üretimi, kişisel yetenek ve teknik beceri gerektirir. Haber üretmek bir meslek, bir uğraştır. Aynı zamanda, toplumsal boyutta oynadığı rolden ötürü, toplumsal bilincin oluşmasını ve meslek ahlâkına saygıyı zorunlu kılan bir uğraştır haber üretmek.

Sözünü ettiğimiz iki zorunluluk nasıl yerine getirilebilir? Bu amaçla başvurulan yöntemler çeşitlidir. Biz, yapıtımızda bu yöntemleri dört türe indirgeyerek basitleştirdik.

İş yerinde öğrenimi içeren birinci tür, genellikle uygun kurslarla meslekte yetkinleşmeyi kapsarken, ikinci türde tüm iletişim bilimlerini içine alan üniversite eğitimi söz konusu olmaktadır. Üniversitenin yanı sıra gazetecilik okulları da ayrı bir tür olarak belirlenmiştir. Son olarak da, daha önceden gazetecilik diploması almış ya da bu alanda deneyim sahibi bir kişinin yanında mesleğe hazırlanma ya da mesleğe atılma, yöntemler arasında sayılabilir.

Toplumlar geliştikçe, kitle iletişim araçlarının da gelişmesi kaçınılmaz bir durumdur. Sonuçta, gelişmelerle ortaya çıkan her yeni sorun, beraberinde başka sorunları da getirmektedir. Bu nedenle, gazeteci eğitiminde yeni yöntemlerin geliştirilmesi, günümüzde büyük önem taşımaktadır. Bu düzeyde, sürekli bir eğitim kendini zorunlu kılmıştır.

GAZETECİ EĞİTİMİ

Çoğumuz sık sık şu sözleri duymuşuzdur: "Gazeteci olunmaz, gazeteci doğulur." Gerçekten de, gazeteciliğin tanımı bu sözler gibidir. Gazeteci denilen kişi, kültürlü, meraklı, becerikli, kalemini ya da görsel kitle iletişim araçlarını kendisini anlatabilmek amacıyla kullanan kişidir.

Gazeteciliği öğrenmenin en etkili yolu, yazı işlerinden geçer. Deneyimli uğraştaşlarıyla birlikte çalışacak genç gazeteci böylece mesleğin tüm inceliklerini kısa sürede öğrenebilecektir. Üzerinde çalıştığı çevreye ilişkin elde ettiği kuramsal düzeydeki bilgilerle ürettiği haberlerin verdiği olumlu ya da olumsuz sonuçlarını ölçmeyi öğrenme imkânını elde eden genç gazeteci, meslek ahlâkının gerektirdiklerini de algılayacak ve meslek ahlâkını zedeleyecek davranışlardan sakınacaktır.

Genç gazetecinin, en iyi gazetecileri kendisine örnek almasında hiç bir sakınca yoktur. Hatta, kedisine örnek gazeteci olarak seçtiği kişiler arasında, ulusal basında, bölgesel basında ad yapmış yazı işleri müdürleri olabileceği gibi mes-

leğini iyi bilen yetenekli uğraştaşları da bulunabilir.

Sözünü ettiğimiz bakış açısı, İkinci Dünya Savaşı'na dek hemen hemen genel bir bakış açısı iken, sonradan, değişik nedenlerden ötürü, yeniden gündeme getirilmiş ve tartışma konusu olmuştur. Bu bakış açısının özelliği, seçmeci olmasından kaynaklanmaktadır. Genç gazetecilerin, çoğunlukla seçilerek işe alınması, bu bakış açısının gereğidir. Ancak, kimi ülkelerde, gazetecilerin nitelikleri konusunda garanti verilememesi toplumsal ve felsefi kökenlerin çeşitliliğini kolaylaştıramayacağından, bu bakış açısı hep yadsınmıştır. Düşünce basınına gelince, yazarların düşüncelerine önem veren, saygı gösteren tek basın türüdür düşünce basını. Günümüzde değerinden oldukça şey yitirmiş olan düşünce basını, işe alınmanın birincil derecede önemli bir ölçütüdür. Öte yandan, gelişen teknoloji, gazetecilerin meslekî çıkarlarını da değiştirmiştir. Artık şirketlerin genç gazeteci yetiştirebilmek için ne yeterince zamanları, ne de paraları vardır.

Günümüzde işyerinde eğitim yadsınamayacak derecede önemli bir konum haline gelmiştir. Bu konuyla ilgili olarak Avrupa ülkelerine baktığımızda, İngiltere'de yukarıda sözü edilen felsefenin halen geçerliliğini sürdürmekte olduğunu, Portekiz'de ise işyerinde eğitimin zorunlu tutulduğunu görmekteyiz. Genellikle, genç gazeteci, staj döneminde tek başına etkinlik gösteremez; yanında her zaman profesyonel bir gazeteci bulundurulmaktadır. Fransa, Danimarka, Hollanda gibi, diplomalı gazetecilerin yeğlendiği ülkelerde ise, yeni işe alınanların büyük bir bölümünün gazeteciliğe özgü eğitim almadıkları göze çarpmaktadır. Gazetecilik eğitim merkezi bulunmayan Lüksembourg'da, ancak birkaç gazeteci yabancı ülkelerden aldıkları diplomaya sahiptir. Bu ülkedeki tüm gazeteciler gazetecilik mesleğini uygulamalı öğrenmişlerdir. Öteki Avrupa ülkelerinde ise işyerinde eğitim, mesleğin her yönünün öğrenilmesi açısından öngörülmüş durumdadır.

Bu nedenle, kimi ülkelerde meslekî çevreler, işyerinde eğitimin daha sistematik, daha düzenli bir biçimde başka bir eğitimle tamamlanması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Sözge-

limi Almanya'da gerek gazeteciler, gerek Gazete Yayıncıları Birliği gerekse de radyo televizyon kuruluşları, genç gazeteciler için kuramsal düzeyde kurslar düzenlemektedirler. Belçika'da, 1922'den bu yana bir gazeteciler birliği konumunda bulunan Belçika Genel Basın Kuruluşu (L'Association Générale de la Presse Belge), "mesleğe yeni atılan gazetecilerin ortama uyum sağlaması" ve "mesleğe yeni katılan ister kadın ister erkek, tüm gençlerin yetiştirilmesi" amacını güden Belçika Gazeteciler Enstitüsü'nün kurulmasına ön ayak olmuştur. Medya kuruluşlarında çalışan gençlerin, yaptıkları işi aksatmadan izleyebilmeleri için, kuramsal ve uygulamalı eğitim veren bu Enstitü'de dersler öğleden sonra yapılmaktadır. İsviçre'de, gazete işverenleri ve işçi sendikaları, yeni gazetecilerin eğitilmesi mantığını daha da ileri götürmüşler ve genel ya da teknik konu içerikli eğitim seminerleri düzenleyen; Almanca, Fransızca, İtalyanca dillerinde eğitim veren üç eğitim merkezi kurmuşlardır. İsviçre'nin Fransızca konuşulan bölgesinde, 1965'ten bu yana, genç gazeteciler, gazetecilik mesleğini resmen benimsemeden önce, alınan ortak bir kararla sekiz hafta süren bir kurs döneminden geçmek zorundadırlar.

Genel olarak, kimi kamu radyo ve televizyonlarında sınav kazanıp işe alınan genç gazeteciler birkaç haftalık eğitimden geçirilirler. Ancak günümüzde, profesyonel eğitim veren fakülte ya da yüksek okullardan gelen genç gazeteciler çoğunlukta olduğu için söz konusu kurs süresi kısaltılmış durumdadır.

2001 YILI YÜKSEK ÖĞRETİM İLETİŞİM LİSANS ÖĞRENCİ KONTENJANLARI

1- AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	40

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 40

2- ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Basın ve Yayın

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

Reklamcılık ve Halkla İlişkiler

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

Sinema ve Televizyon

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

Eğitim İletişimi ve Planlaması

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

➤ İletişim Bilimleri Fakültesi Toplam Kontenjanı: 200

3- ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Gazetecilik

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	70

■ Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	70

■ Radyo, Televizyon ve Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	70

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 210

4- ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ

■ Radyo, Televizyon ve Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	40

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 40

5- ATILIM ÜNİVERSİTESİ*

■ Halkla İlişkiler

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	25

➤ İletişim Öğrencisi Toplam Kontenjanı: 25

6- BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

■ Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	80

■ Reklamcılık

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	E.A.	60

* Atılım Üniversitesi bünyesindeki Halkla İlişkiler Bölümü, İşletme Fakültesi'nde yer almaktadır.

Radyo, Televizyon ve Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	80

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 220

7- BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ

Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	100

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 100

8- EGE ÜNİVERSİTESİ

Gazetecilik

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	60

Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Ö tim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	60

Radyo, Televizyon ve Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	60

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 180

9- ERCİYES ÜNİVERSİTESİ

➤ İletişim Fakültesi 2001 yılında kurulmuştur.

10- FIRAT ÜNİVERSİTESİ

Radyo, Televizyon ve Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	30

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 30

11- GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ

Kitle İletişimi ve Araçları

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	16

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 16

12- GAZİ ÜNİVERSİTESİ

Gazetecilik

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

Radyo, Televizyon ve Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 150

13- İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

Gazetecilik

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	100

Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	75

Radyo, Televizyon ve Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 225

14- İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ

Medya ve İletişim Sistemleri

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	100

Reklamcılık

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	E.A.	110

Televizyon Gazeteciliği

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	110

Halkla İlişkiler

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	110

Sinema-TV

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	40

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 470

15- İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ

Medya ve İletişim Sistemleri

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	25

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 25

16- İZMİR EKONOMİ ÜNİVERSİTESİ

➤ İletişim Fakültesi 2001 yılında kurulmuştur.

17- KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

➤ İletişim Fakültesi 2001 yılında kurulmuştur.

18- KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ

▮ Gazetecilik

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	40

▮ Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	40

▮ Radyo- TV- Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	40

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 120

19- MALTEPE ÜNİVERSİTESİ

▮ Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	60

▮ Radyo - TV - Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	60

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 120

20- MARMARA ÜNİVERSİTESİ

▮ Gazetecilik

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	100

▮ Gazetecilik (İÖ)

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

▮ Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	70

Halkla İlişkiler ve Tanıtım (İÖ)

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

Radyo- TV- Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	70

Radyo- TV- Sinema (İÖ)

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 390

21- MERSİN ÜNİVERSİTESİ

➤ İletişim Fakültesi 2001 yılında kurulmuştur.

22- MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ

Sinema ve Televizyon

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	15

➤ Güzel Sanatlar Fakültesi Toplam Kontenjanı: 15

23- SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Gazetecilik

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

Gazetecilik (İÖ)

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

Halkla İlişkiler ve Tanıtım (İÖ)

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

Radyo- TV- Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 250

24- YAŞAR ÜNİVERSİTESİ

➤ İletişim Fakültesi 2001 yılında kurulmuştur.

25- YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

Gazetecilik

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	120

Radyo, Televizyon ve Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	75

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 245

KKTC ÜNİVERSİTELERİ

26- DOĞU AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Gazetecilik

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	100

- Halkla İlişkiler ve Reklamcılık

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	150

- Radyo- TV- Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	150

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 400

27- GİRNE AMERİKAN ÜNİVERSİTESİ*

- Basın ve Yayın

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	100

- Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	200

➤ İletişim Öğrencisi Toplam Kontenjanı: 300

28- LEFKE AVRUPA ÜNİVERSİTESİ

- Gazetecilik

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

- Halkla İlişkiler ve Reklamcılık

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

- Radyo-TV- Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	50

➤ İletişim Bilimleri Fakültesi Toplam Kontenjanı: 150

* Girne Amerikan Üniversitesi'nde 'iletişim eğitimi' İşletme ve Ekonomi Fakültesi bünyesinde verilmektedir.

29- ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ

▮ Gazetecilik

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	95

▮ Reklamcılık ve Halkla İlişkiler

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	90

▮ Televizyon ve Radyo

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	95

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 280

30-YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

▮ Gazetecilik

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	60

▮ Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	80

▮ Radyo, Televizyon ve Sinema

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
4	SÖZEL	70

➤ İletişim Fakültesi Toplam Kontenjanı: 210

2001 YILI YÜKSEK ÖĞRETİM İLETİŞİM ÖNLİSANS ÖĞRENCİ KONTENJANLARI

1- ANKARA ÜNİVERSİTESİ

KASTAMONU MESLEK YÜKSEKOKULU

- Radyo Televizyon Tekniği

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SAYISAL	35

➤ Toplam Kontenjan: 35

2- ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ

ERZURUM MESLEK YÜKSEKOKULU

- Radyo ve TV Yayımcılığı

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	30

➤ Toplam Kontenjan: 30

3- CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ

ŞEBİNKARAHİSAR MESLEK YÜKSEKOKULU

- Halkla İlişkiler

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	40

CUMHURİYET MESLEK YÜKSEK OKULU

- Radyo-TV Yayımcılığı

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	50

➤ Toplam Kontenjan: 90

4- FATİH ÜNİVERSİTESİ

ANKARA MESLEK YÜKSEKOKULU

- Halkla İlişkiler

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	30

➤ Toplam Kontenjan: 30

5- HARRAN ÜNİVERSİTESİ

ŞANLIURFA MESLEK YÜKSEKOKULU

- Halkla İlişkiler

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	25

- Radyo ve TV Yayımcılığı

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	40

➤ Toplam Kontenjan: 65

6- İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ

BATTALGAZİ MESLEK YÜKSEKOKULU

- Matbaacılık

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	E.A.	30

➤ Toplam Kontenjan: 30

7- İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

TEKNİK BİLİMLER MESLEK YÜKSEKOKULU

- Matbaacılık

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	E.A.	40

SOSYAL BİLİMLER MESLEK YÜKSEKOKULU

- Radyo ve TV Yayımcılığı

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	50

➤ Toplam Kontenjan: 90

8- KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

ORDU MESLEK YÜKSEKOKULU

- Halkla İlişkiler

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	40

➤ Toplam Kontenjan: 40

9- MARMARA ÜNİVERSİTESİ

TEKNİK BİLİMLER MESLEK YÜKSEKOKULU

- Matbaacılık

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	30

- Matbaacılık (İÖ)

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	E.A.	30

➤ Toplam Kontenjan: 60

10- MUĞLA ÜNİVERSİTESİ

MUĞLA MESLEK YÜKSEKOKULU

- Radyo ve TV Yayımcılığı

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	30

➤ Toplam Kontenjan: 30

11- NİĞDE ÜNİVERSİTESİ

NİĞDE MESLEK YÜKSEKOKULU

- Radyo ve TV Yayımcılığı

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	50

- Radyo ve TV Yayımcılığı (İÖ)

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	50

- Radyo-Televizyon Programcılığı

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	50

- Radyo-Televizyon Programcılığı (İÖ)

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	50

➤ Toplam Kontenjan: 200

12- ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ

SAMSUN MESLEK YÜKSEKOKULU

- Matbaacılık

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	E.A.	30

➤ Toplam Kontenjan: 30

13- SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

TEKNİK BİLİMLER MESLEK YÜKSEKOKULU

- Matbaacılık

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	E.A.	30

- Matbaacılık (İÖ)

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	E.A.	30

SOSYAL BİLİMLER MESLEK YÜKSEKOKULU

- Halkla İlişkiler

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	70

➤ Toplam Kontenjan: 130

14- SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ

ISPARTA MESLEK YÜKSEKOKULU

- Radyo ve TV Yayımcılığı

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	30

- Radyo ve TV Yayımcılığı (İÖ)

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	30

➤ Toplam Kontenjan: 60

15- TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

EDİRNE MESLEK YÜKSEKOKULU

- Radyo ve TV Yayımcılığı

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	50

- Radyo ve TV Yayımcılığı (İÖ)

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	40

- Halkla İlişkiler

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	50

- Halkla İlişkiler (İÖ)

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	40

➤ Toplam Kontenjan: 180

16- YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ

VAN MESLEK YÜKSEK OKULU

- Radyo ve Televizyon Yayımcılığı

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	30

➤ Toplam Kontenjan: 30

KKTC ÜNİVERSİTELERİ

17- GİRNE AMERİKAN ÜNİVERSİTESİ

MESLEK YÜKSEK OKULU

- Halkla İlişkiler

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	100

➤ Toplam Kontenjan: 100

18- LEFKE AVRUPA ÜNİVERSİTESİ

MESLEK YÜKSEK OKULU

- Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	50

➤ Toplam Kontenjan: 50

19- ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ

MESLEK YÜKSEK OKULU

- Televizyon-Radyo Programcılığı

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	100

➤ Toplam Kontenjan: 100

20- YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

MESLEK YÜKSEK OKULU

▮Radyo ve Televizyon Yayımcılığı

Öğretim Süresi	Puan Türü	Genel Kontenjan
2	SÖZEL	20

➤ Toplam Kontenjan: 20

GENEL RAKAMLAR

İLETİŞİM FAKÜLTELERİ (DEVLET)

Bölüm	Kontenjanı
Gazetecilik – Basın ve Yayın	620
Halkla İlişkiler ve Tanıtım	605
Radyo, Televizyon ve Sinema	575
Eğitim İletişimi ve Planlaması	50
Kitle İletişimi ve Araçları	16
Toplam	1866

İLETİŞİM FAKÜLTELERİ (VAKIF)

Bölüm	Kontenjanı
Gazetecilik	50
Halkla İlişkiler ve Tanıtım - Reklamcılık	665
Radyo, Televizyon ve Sinema	255
Medya ve İletişim Sistemleri	125
Televizyon Gazeteciliği	110
Toplam	1205

İLETİŞİM FAKÜLTELERİ (KKTC)

Bölüm	Kontenjanı
Gazetecilik	405
Halkla İlişkiler ve Tanıtım - Reklamcılık	570
Radyo, Televizyon ve Sinema	365
Toplam	1340

MESLEK YÜKSEK OKULLARI

Bölüm	Kontenjanı
Halkla İlişkiler	295
Radyo-Televizyon	615
Matbaacılık	220
Toplam	1130

MESLEK YÜKSEK OKULLARI (KKTC)

Bölüm	Kontenjanı
Halkla İlişkiler ve Tanıtım	150
Radyo-Televizyon	120
Toplam	270

GENEL TOPLAM

Bölüm	Kontenjanı
Gazetecilik – Basın ve Yayın - Matbaacılık	1295
Halkla İlişkiler ve Tanıtım - Reklamcılık	2285
Radyo, Televizyon ve Sinema	1930
Medya ve İletişim Sistemleri	125
Televizyon Gazeteciliği	110
Eğitim İletişimi ve Planlaması	50
Kitle İletişimi ve Araçları	16
Toplam	5811



GENEL DEĞERLENDİRME

Dünyada ve Türkiye'de basın fotoğrafçılığının tarihçesi; basında fotoğraf kullanımı; fotoğraf çeşitleri, Türkiye'de ve Avrupa'da gazetecilik eğitimi konu başlıklı dört ana bölümden oluşan *Basında Fotoğrafçılık* yapıtı, fotoğrafın habercilikteki haklı yerini teslim etmeyi erek edinmiş bir çalışma niteliğindedir. Çalışmanın sistematiğinden anlaşılabileceği üzere, tam anlamıyla haber fotoğrafçılığının esasları ile karşı karşıyayız burada. Öyle ki, söz konusu yapıt, bu alandaki büyük bir boşluğu doldurmaya hizmet edecektir diyebiliriz. Gerçekten de haberciliğin önemli bir parçası durumundaki fotoğrafçılığın bugüne kadar bu bakış açısıyla, yetkinlilikle irdelenmemiş olması telafisi zor bir boşluk yaratmıştır ülkemizde. Bu anlamda, değerlendirmeye tabi tuttuğumuz elimizdeki bu çalışmanın bir ilki başardığını söyleyebiliriz. Perspektif haberciliği kapsamış durumdadır.

Bir olayın fotoğrafının ilk kez çekildiği 14 Ekim 1843 günü, basın fotoğrafçılığının doğuşunu müjdelemiştir insanlığa. Özellikle de, o dönemlerde, Jacques Daguerre'nin kimya alanında gerçekleştirdiği yeni buluşla, salt durağan şeylerin fotoğraflarının çekilmesinden devingen şeylerin fotoğraflarının çekilmesine geçilmiştir. Bu buluş, alanda son derece önemli bir çığırın başlangıcının habercisi olmuştur.

Bu şekilde toplumbilimin hizmetine giren fotoğraf haberciliği, yazılarına daima fotoğraflar ekleyen, New York gazetesi *Evening Sun*'da olaylar köşesini yönéten Danimarkalı Jacob Riis'in bu tutkusu sayesinde yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Fotoğrafçılığın bu tarihsel gelişiminin Türkiye yelpazesi 1856 yıllarında açılmaya başlamıştır. Bir Alman kimyacının önayak olmasıyla iki Ermeni kardeş tarafından İstanbul'da ilk fotoğraf stüdyosunun açıldığı bilinmektedir. Bu kardeşler daha sonra, İstanbul'da, Abdullah Biraderler ismiyle

tanınmışlardır. Osmanlı toplumu, bu konuda Avrupa'da gerçekleşen yenilikleri yakından izlese de, basın fotoğrafçılığı ile ilgili gerekli ortamın ve koşulların, ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru hazır duruma geldiği görülmektedir. Kendisinden önce birkaç gazetenin çabalarına karşın, Osmanlı'da basın fotoğrafçılığının gelişimi, Servet-i Fünun'nun nitelikli gazete çıkarma uğraşısı sayesinde ancak gerçekleşebilmiştir.

Cumhuriyet dönemine geçişle birlikte fotoğrafçılığın daha bilinçli olarak ele alındığını söyleyebiliriz. Özellikle, 1930'lardaki toplumsal sorumluluk adına gerçekleştirdikleri yüksek çabalarıyla Cumhuriyet tarihimizin ilk sayfalarında haklı yerlerini alan Halkevleri, fotoğrafçılığın yaygınlaşmasında da etkili olmuş, yurt güzelliklerini geniş kitlelere ulaştırarak kitleleri bilinçlendirme görevini en yüksek düzeyde yerine getirmiş bir kurumumuz olarak bizlere değerli bir miras bırakmıştır.

Cumhuriyet Türkiyesi'nde, ulusal basında bu mirasın takipçiliğini yapan Ali Öz, Ara Güler, Arif Hikmet Koyunluoğlu, Burhan Felek, Cemal Işıksel, Coşkun Aral, Eleni Küreman, Ergün Çağatay, Esat Tengizman, Fikret Otyam, Gabris Özatay, Gökşin Sipahioğlu, Güneş Karabuda, Hüseyin Ezer, Hüseyin Kırcalı, İsa Çelik, İsmet Gümüşdere, Mehmet Sürenkök, Mustafa Kapkın, Mustafa Türkyılmaz, Rıza Ezer, Sabahattin Giz, Suavi Sonar, Şemsi Güner gibi ünlü haber fotoğrafçılarımızın çektikleri fotoğraflarla bugüne kadar, olayları gerçekleştikleri biçimleriyle izleme olanağına sahip olduğumuzun bilincindeyiz. Aynı zamanda, bu yapıtta, Alfred Einsenstaed'den başlayarak, Andre Gelpke, August Sander, Charles Harbutt, David Seymour, Dorothea Lange, Elliot Erwitt, Eric Salamon, Eugene Atget, Felix Mann, Gisele Freund, Gordon Parks, Günter Zınt, Henri Cartier Bresson, Hiroshi Hamaya, Jacob A.Riis, Joseph Kudelka, Lewis W.Hine, Marc Ribod, Margeret White, Mario de Biasi, Marry E.Mark, Reza Deghati, Robert Capa, Robert Frank, Roger Fenton, Sebastio Salgado, Thomas Hopker, Tim Gıdal, Willian Eugene Smith'e uzanan geniş bir perspektifte, uluslararası alanda yer edinmiş, fotoğraflarıyla haberlerin kitlele-

re ulaştırılmasında emek sarfetmiş ünlü dünya fotoğrafçılarına da yer ayırmayı uygun görmüş bulunmaktayız. Bu, bir anlamda onlara bizlerin teşekkürüdür. Kitlelerin, meslek olarak görmekte zorlandığı bir alanda büyük gayretler içerisinde çalışmalarda bulunabilmiş bu insanların tümü, bu minneti çok daha önceden hak etmiş insanlardır. Bu zahmetli uğraşıda gösterdikleri sebatkârlık, istikrarlık, bizlerin, dünyada olan biten olayları daha açık bir biçimde algılamamıza yardımcı olmuş, gerçeklerden hareket edebilmemize basamak oluşturmuşlardır. Unutulmaması gereken bir başarıdır bu.

Haber fotoğrafı ajansları da, baskı tekniklerinin alanında ulaştıkları büyük ustalıkla, belge haber fotoğrafçılığında, değinmeden geçilemeyecek kurumlar arasında yerlerini almışlardır. Ulusal basınımızda ilki oluşturan Anadolu Ajansı (AA), ülkemizin işgal altında bulunduğu yıllarda, Kuvâyi Milliye hareketinin sesini öncelikle Anadolu'ya ve daha sonra tüm dünyaya duyurma gereksiniminden doğmuştur. Halide Edip Adıvar ve Yunus Nadi, Mustafa Kemal Atatürk'ün istediği bir haber ajansının nasıl oluşturulabileceğini, 31 Mart 1920'de Ankara'ya gelirken yolda kararlaştırmışlardır. Bu büyük adım bu şekilde atılmıştır. Anadolu Ajansı'nın ardından da, Ankara Haber Ajansı (Anka), Cihan Haber Ajansı (CHA) ve İhlas Haber Ajansı (İHA), ulusal basınımızda haber akışının kesintisiz gerçekleşebilmesi için uğraş veren ajanslarımız olarak bu satırlarda belirtilmeleri gerekmektedir.

20. yüzyılın ortalarında, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ve Kuzey Amerika'da haber ajanslarının kurulmasında, ekonomik etkenlerin belirleyiciliği ortadadır. Hızlı habere ulaşmak için bedel ödemeye hazır çevrelerin bu gereksinimleri, haber ajansı dediğimiz kurumların doğmasına neden oluşturmuş demekle hiç de yanılgıya düşmüş olmayız. Haber ajansları, Unesco tarafından da olayı her yönüyle aydınlatmayı amaçlayan aktif gazeteci sorumluluğuna sahip kuruluşlar olarak tanımlanmışlardır. Bu tanımlama, gerçek anlamda, uluslararası haber ajanslarının çoğulculuğu sağlamaları anlamına gelmektedir. Hiç şüphesiz, bu durumun gerçekleşebilmesi için de ajansların çok ciddi bir çaba içerisinde bulunmaları gerekmektedir.

Bu çerçevede, Avrupa, geçtiğimiz yüzyılda, dünyaya haber dağıtımında liderliği uzun süre elinde bulundurmuş, ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonra, 1980'lere kadar geçen sürede liderliği ABD'ye kaptırmıştır. Bugün ise ABD'nin Associated Press (AP) ile İngiltere merkezli Reuters, yarışı başa baş götürmektedirler. Genel anlamda, haber ajanslarının başarıları, abonelerine gün içerisinde geçtikleri sözcük sayısı ile ölçülmektedir. Uluslararası haber ajanslarının bir günde geçtikleri sözcük sayısı milyonlarla telaffuz edilmektedir. Ancak söz konusu başarı göstergesi tartışılır bir olgudur; çünkü bize göre, haberlerin etki gücü sözcük sayısına endeksli olamaz. Dünyadaki iletişim ağında görev yerleri tanımlanmış bulunmakta olan haber ajansları, abonelerine, haberin yanında görüntü de geçmektedirler. Ancak bunların içerisinde öyle ajanslar vardır ki, salt fotoğraf amaçlı çalışmaktadırlar. Bu ajanslar, dünyanın hangi köşesinde gerçekleşmiş olursa olsun, bir olaydan anında haberdar olarak, o bölgede ya da oraya en yakın bölgede bulunan anlaşmalı fotoğrafçılarını harekete geçirerek, bu şekilde kısa zamanda tüm haber merkezlerine fotoğraf geçebilmektedirler. Ancak bu ajanslar, haber merkezli ajanslar kadar çok sayıda değildirler. Dünyada bu amaçla çalışan ciddi kurumların sayısı bir elin parmakları ile sayılacak kadar azdır. Bunların içerisinde en tanınmışları olarak Sipa Press, Sygma Photo, Magnum Photos, Black Star, National Geographic Society, Film and Photo Leauge, Agence France Presse, United Press İnternational, Associated Press ve Reuters'i sayabiliriz.

Bugün artık, gazetelerin yazı işleri sorumluları, yazılanları daha anlaşılır kılmak için, her gün, yazıları fotoğrafla bütünleştirme çabası içerisinde bulmaktadırlar kendilerini. Ancak ne yazık ki, çoğu zaman ya bilginin temelini ortaya koyabilecek fotoğraflar yayımlanmaz ya da gereksiz yere bilgi değeri olmayan fotoğraflar yayımlanır gazetelerde. Bu kirlenmenin önüne geçebilmek için fotoğrafın da kesinlikle tıpkı yazı gibi son derece ciddiyetle ele alınması gerekmektedir. Yazı işleri sorumluları bu konuda ne denli görsel ve dilsel ekine erişmişlerse, söz konusu ciddiyet ve ilgi de o denli kendini hissettirebilecektir kanısını taşımaktayız. Öyle ki, kimi

zaman haberi bütünleyen küçük bir fotoğraf, satırlarla anlatılmak isteneni, okuyucunun anında algılayabilmesini sağlayabilmektedir. Yazıyla karşılaştırıldığında, fotoğrafın duyarlılaştırma etkisinin gerçekten de daha güçlü olabildiği ortaya çıkmaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki, konunun bütününü aktarabilecek, bir eyleme ya da duruma tanıklık edebilecek fotoğrafların seçimine özellikle büyük çaba sarf etmek gerekir. Fakat felaketler, kazalar, cinayetler söz konusu olduğunda, meslek etiğinin uygun gördüğü koşullarda yayımlanması söz konusu olabilmelidir. Bu gibi durumlarda son derece hassas davranmak gerektirir. Yazı işleri sorumlularının temel görevi, elbette gazetenin okunulurluk oranını artırmaktır. Ancak, bu görevi, mutlaka gazetecilik meslek etiğinin uygun gördüğü ilkeler çerçevesinde yerine getirmeye çabalamak tartışma götürmez bir olgu olmalıdır.

Dikkate değer bulduğumuz bir başka durum da, tüm dünyada ve ülkemizde yaşantımızın ayrılmaz bir parçası niteliğindeki gazetelerde, fotoğraf kullanımının gittikçe yaygınlaştığıdır. Burada, fotoğrafın belge niteliği taşımasından kaynaklanan, inandırıcı olma özelliğinin öneminin büyük payı olsa gerektir. Bu artış, hiç şüphesiz sosyolojik ve psikolojik pek çok nedeni de içinde barındırmaktadır.

Şu bir gerçektir ki, rastlantısal olarak çekilmiş olsa bile, her fotoğraf, gerçeği ortaya koyması ve anlatım biçimi göz önünde bulundurularak seçilir. Ancak, okuyucuyu bilgilendirmek, birincil nitelikte bir koşuldur. Bu nedenle, görüntünün okunmasını kolaylaştıracak ve okumayı daha zevkli hale getirecek, dört düzeyden kurulu, aşağıda ana çizgileri belirtilen bir strateji saptamasına gidilmelidir: Gerçeğin bıraktığı etkiler; ekinsel düzeyde tanıtım; simgesellik ve basın fotoğrafının uzanlatımı. Sınıflandırıcı nitelikteki bu dört düzey, aynı zamanda algılama yeteneğimizi sınamamıza ve bir okuma pedagojisi edinmemize yardımcı olabilmektedir.

Tanık olduğumuz üzere, çağdaş zamanların yeni kültürü 'görüntüsel kültür'dür. İnsanlığın bulduğu en eski iletişim aracı olan görüntü, bundan yalnızca 166 yıl önce fotoğraf

yönteminin uygulamaya konulmasıyla herkesin ulaşabileceği bir konuma gelmiştir. Yazı da esasında görüntüden türemiştir; bir başka deyişle yazının da ana kaynağı görüntüdür. Yazı, yüzyıllar boyunca resim biçiminde işlenmiştir. Uzlaşımsal simgelerden kurulu basitleştirilmiş görüntüler, çeşitli kavimlerde birçok değişikliğe uğramış ve M.Ö. XVII. yüzyılda, bu kez Fenikeliler tarafından yapılan basitleştirmeler sonucunda imgelere, imlere dönüşerek abeceyi oluşturmuşlardır.

Bu gelişimlerin ardından, fotoğrafçılığı bir yaratım aracı görenler ve bu uğraşa önemli bir belgesel, hatta bilimsel işlev yükleyenler, farkına varmadan, fotoğrafçılığı resimsel (sanatsal) fotoğrafçılık ve işlevsel fotoğrafçılık olmak üzere iki büyük dala ayırmışlardır. İşlevsel fotoğrafçılık da kendi içerisinde birçok uzmanlık dalına ayrılır. Bunlar: tanıtım, belgeleme, eğitim, bilim ve portre olmak üzere beş ayrı dal olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa, bir görünümün, bir düşüncenin, bir heyecanın, bir düşün öznel anlatımı olan resimsel fotoğrafın herhangi bir işlevsel görevi bulunmamaktadır. Resimsel fotoğrafçı her zaman betimlemeyi amaçlamaz; görünmeyeni de göstermek gibi bir niyet içerisinde olabilir. Görüntünün estetik değeri ve anlamsal, bilgilendirici değeri arasındaki bağıntı tersine işler. Sanatçı için önemli olan estetiktir; çünkü görüntü, çoğunlukla bilgilendirici değerden yoksundur.

Bir metin okumak, görsel ve beyinsel hareketlerin aynı anda oluşması anlamına gelmektedir. Bu nedenle bir fotoğraf okumak, bir başka söyleyişle çözümlemek için algılama, saptama ve yorumlama aşamalarından geçmek gerekir. Bilindiği gibi, algılama, görmeyle yakından ilintilidir; saptama aşaması ise metin okumak gibi hem görsel, hem de zihinseldir. Fotoğraf okumanın son aşaması yorumlama ise, zihinsel bir harekettir. Bir fotoğraf okunduğunda, göz önüne alınan yalnız betimleme ve görüntünün görsel içeriğidir. Oysa, okuma, betimleme ve esinleme olmak üzere, iki ayrı aşamada gerçekleşmektedir. Bu nedenle, kültürü, yaşı, cinsiyeti, toplumsal koşulları ve dünya görüşü bakımından farklı kişilere aynı duyguyu, düşünceyi ya da durumu aktarabilecek bir fotoğrafın çekilmesi olasılığı bulunmamaktadır. Bu durum da bizle-

re, fotoğrafın uluslararası bir dilinin olamayacağını açık bir biçimde kanıtlamaktadır.

Soyut kavramların görselleştirilmesi söz konusu olduğunda da betimleyici etkinin en aza indirgendiği, esinleyici etkinin ise en yüksek düzeye çıkarıldığı belirtilmektedir. Bu çerçevede, fotoğrafı çeken kişi, görüntünün hangi amaçla esinsel bir etkiye bürünmesi gerektiğini iyi hesaplayabilmelidir. Yapıtın ikinci bölümünde, ikizleme, şifreleme, ruhsal tepki, doğrudan yöntem ve tümdengelimli inceleme olarak ayrı ayrı ele alınan yöntemlerle, soyut görüntünün nasıl yaratılabileceği konusuna geniş bir yer ayrılmış bulunulmaktadır.

Yapıtın üçüncü bölümünde ele alınan fotoğrafçılık çeşitlerinde ayrı ayrı incelemeye tabi tutulan fotoröportaj, gösteri fotoğrafçılığı, süsleme fotoğrafçılığı, spor fotoğrafçılığı, portre ve polisiye olaylarda görülmüştür ki, foto muhabirinin her koşulda aynı nitelikte bir çalışma ortaya koyabilmesi olası değildir; kişiliğine, edindiği teknik bilgilere, ekinine ve yeteneklerine göre bir çalışmada başarılı olabilirken, bir diğerinde yetersiz bir çalışma ortaya koyabilir. Bu nedenle, günümüzde foto muhabirleri de, tıpkı gazeteciler gibi yukarıda sıraladığımız fotoğraf dallarından biri ya da birkaçı üzerinde daha fazla yetkinleşme yoluna gitmelidirler.

Tüm uğraşların olduğu gibi foto muhabirliğinin de bir meslek etiği vardır. Kitleleri doğru haberdar etmenin sorumluluğu dikkate alınınca, foto muhabirinin de, bir gazeteci gibi gerçeğe saygı ilkesine dayanan meslek etiğine uyma zorunluluğu ortaya çıkar. Bu nedenle, fotoğrafçılığı, hiç tereddüt etmeden gerçeğin yansımasıdır diye tanımlayabiliriz. Ancak, yine de iyi bir fotoğrafın dramatik olması gerekmediğinin de altını çizmeden geçmemeliyiz.

Haber özgürlüğü, demokrasinin işleyebilmesi için temel ögedir. Bu özgürlüğü korumanın ilk yolu da, haber yapmayı uğraş edinen kişilerin yetiştirilmesinden geçer. Öyle ki, haber yapmayı uğraş edinen kişilere verilecek eğitimin ve üzerinde uzmanlaşılacak konunun, kişilere nitelik ve bağımsızlık ka-

zandırması açısından ne derece önemli olduğu tartışılmazdır. Kişisel yetenek ve teknik beceri gerektiren bir meslek dalı olarak, haber üretmek, toplumsal bilincin oluşmasına katkıda bulunan, bu nedenle de meslek etiğine son derece saygıyı içselleştirmesi zorunlu görülen bir uğraş alanıdır.

Bu bağlamda, haber üretmeyi kendine meslek olarak seçmiş bir kişiyi betimlemek gerekirse, kültürlü, meraklı, becerikli, kalemini ya da görsel kitle iletişim araçlarını kendisini anlatabilmek amacıyla kullanan kişi tanımı söz konusu edilmelidir.

Gazetecilik mesleğinde, herkesin uzun zamandır izlemekte olduğu bir tartışma sürdürülmektedir. Bu da aşina olduğumuz üzere mektepli/alaylı meslek mensupları arasındaki nitelik tartışmasıdır. Gazeteciliğin, uygulamaya dönük bir mesleki eğitim gerektirdiği hiç şüphesizdir; hangi meslek dalı uygulamaya kendisini tümden kapatabilir ki! Elbette kuram ve kılgının koşutluk göstermesi hedeflenir her meslek eğitiminde. Dolayısıyla baştan yanlış bir bilinçle başlatılmış bir tartışmanın halen yerli yersiz sürdürülmeye çalışılmasının hoşgörülür bir tarafı kalmamıştır. Zira, günümüz koşulları, daha açıkçası iletişim ortamları, özellikle gazeteciliği meslek olarak seçmiş insanlarda, son derece 'yüksek bir eğitimi' öngörmektedir.

Bu durum, söz götürmez bir gerçeklik olarak, bu mesleğe adımını atacak her gencin karşısına çıkacaktır. Bu nedenledir ki, meslek için yüksek öğretimin gerekliliğinin altının kalınca çizilmesi taraftarı olduğumuzu belirtmek isteriz. Bu anlamda, ülkemizde de, son yıllarda son derece kendini hissettiren gelişmeler göze çarpmaktadır. Yalnız, yüksek öğretim açısından, öncelikle nicelikte bir artışı gözlemlemekte olduğumuzu da belirtmeden geçmemiz gerektiği kanısındayız. Bu gelişme, eğer niteliğe dönük olarak bir ivme kazanamazsa, amacına ulaşamaz; ülkemizde, bugünkü medya ortamında görülen arzu edilmeyen durumlara da bu şekilde dur denemez.

Bu değinileri, yapıtın üçüncü bölümünde istatistiki bilgi olarak aktardığımız iletişim fakülteleri bölüm sayıları ve herbirinin öğrenci kontenjanları açıkça doğrular niteliktedir. Elimizdeki mevcut bilgiler, ülkemizde ve KKTC'de lisans düzeyinde iletişim eğitimi veren 30 adet üniversitenin olduğunu gösteriyor. 2001 yılı itibariyle de, bu üniversitelerin iletişim fakültelerine kayıt yaptıran öğrenci sayısı 3700 civarındadır. Bu da 2005 yılında mezun olacak yaklaşık 3700 iletişim uzmanı demektir. Mezunların herbirinin sektörde görev alabilmesini sağlayacak iletişim ortamları mevcut düzende bu denli yetersiz durumda iken hali hazırdaki öğrenci rakamları çok dikkat çekicidir. Bu arada, rakamlar önlisans düzeyinde de belli bir oranda kabąrıklığa işaret etmektedir.

Bunun yanında, siyasal bilgiler, iktisat, hukuk, felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi öteki sosyal bilimler dallarından mezun olanlara da son derece açık bir ortam niteliğinde bulunan iletişim sektöründe, iletişim fakültelerinden mezun gençlerin aranılırlığı da istenilen düzeyde değildir. İşte, iletişim fakültesi öğretim üyelerinin son yıllardaki en büyük hedefi, bu düzeyi yükseltmeye kilitlenmiş bulunmaktadır.

EK-1



HABER FOTOĞRAFINDA ETİK VE FOTOĞRAFÇI SORUMLULUĞU

(Photojurnalism The Professionall's Approach Focal Press London 1991

Yazar: Kenneth KOBRE

Foto muhabirliği, her türlü meslekte olduğu gibi beraberinde çeşitli sorumlulukları gerektirmektedir. Bunlardan bazıları son derece rutin olan gündelik işlerdir: anı yakalamak, netlik ayarı, bilgi toplamak vs. gibi. Bunlarla beraber bu fonksiyonel görevler ahlâkî etmenlerle de iç içedir ve kimi zaman bunlarla mücadele etmek, işin kendisinden çok daha zordur.

Bazen, bu gibi ahlâkî sorumluluklarla profesyonel sorumluluklar çatışır ve fotoğrafçıyı vicdanen rahatsız eder. Bu durum, hareketlere yön veren ve toplumsal düzeni sağlayan içsel bir barometre görevi görür. Fotoğrafçılar, görevlerini tam olarak yapabilmek için bir vatandaş ve bir gazeteci olarak nasıl davranıp nasıl hissedecekleri konusunda zaman zaman zorlanabilirler.

Bu ikilem -kişisel tercih ve profesyonel sorumluluk- sadece foto muhabirliğine özgü bir durum değildir. Örneğin suçlu olduğunu bile bile bir tecavüz sanığını savunmak zorunda kalan bir avukatı ya da dayanılmaz acı çeken hastasını tüm olanaklara sahip olduğu için yaşatmak zorunda olan bir doktoru düşününüz. Bu örneklerde sırasıyla, Anayasa ve Hipokrat yemini bağlayıcı unsurlardır. Fakat bu arada avukatın kişisel hakları ya da doktorun kişisel vicdanı ne olacak?

Foto muhabirleri hemen hemen her gün ahlâkî kararlar vermek durumundadırlar. Örneğin bir cinayet alanında çekilen tüyler ürpertici bir fotoğrafın, dikkatleri, olayın kendisinden başka bir yöne çekmesi gibi bir durum da yaşanabileceği

gibi, çok hassas ve ahlâkî bir konu bile olsa bazen gazeteci, sekiz sütuna manşet olabilecek bir görüntüyü fotoğraflamak konusunda çabuk karar vermek zorunda kalabilir. Bu durumda, zamanla yarıştığını düşünerek fotoğrafı çekmek muhabiri rahatlatabilir ama öte yandan resim yayımlandıktan sonra pişmanlık duymasına da neden olabilir.

Foto muhabirleri, ihtilaflı resimler çekmek ya da yayımlamak konusundaki tutumlarını açıklayabilmek için çeşitli tezler öne sürerler. "Bunu böyle yaptım, çünkü diğer foto muhabirleri de öyle yapıyorlar." şeklinde "başkasının argümanına" dayandırılan bir düşünce, bazen genel geçerlerle pratiktekileri ayırmakta yetersiz kalmaktadır.

Fotoğrafçılar, davranışlarını, sektörce kabul edilmiş standartlarla karşılaştırırlar. Yaptıkları hareket temelde doğru da olsa yanlış da olsa, bu, onların "Bu herkesin yaptığı bir şeydir." teziyle ilgili değildir. Bu tip karar verme mekanizmaları profesyonel bir uygulamayı yansıtıyor olsa da, ahlâkî bakımdan karar verme ölçülerince kabul edilebilir bir zemin oluşturmaz. Birçok fotoğrafçı, farkında olarak ya da olmayarak, kararlarına rehberlik etmesi için yerleşmiş olan ahlâkî bir çerçeveye yönelir.

Her resim çektiğinizde, görüntüyü bir yere kadar etkilersiniz. Fizikçi Werner Heisenberg'e göre, incelenen şeyin kendisi nesneyi farklı bir şeymiş gibi değiştirebilir. Bu kural, atomların dünyasında olduğu gibi fotoğrafçılıkta da geçerli olabilir.

Örneğin fotoğrafçı ve fotoğraf hakkında bilinçli olarak düşünülsün ya da düşünülmesin, kamera önündeyken davranışlar değişir. Bazıları kamera önünde abartılı hareketler yapar; bazıları da kameradan utanır. Bazen kameranın varlığını düşünmek bile insanların davranışlarını değiştirebilir.

Fotoğrafçılar ve kameralarının görüntü üzerinde etkileri olsa da, sonuçta onlar fotoğraftır ve bir profesyonele sorulması gereken sorular "Bir foto muhabiri ne zaman gözlemci

olarak kalmalı ve olaydan mümkün olduğunca uzaklaşmalıdır? Fotoğrafçı ne zaman bir şeye mani olmalıdır?" sorularıdır.

Hatırda tutulmalıdır ki, resimlerin kurgulanması birçok foto muhabiri tarafından büyük ölçüde desteklenmektedir. 1950'li yılların başlarında, *New York Post*'un fotoğrafçısı Barny Stein "Spot News Photography" (Fotoğrafçılıkta Spot Haberler) isimli kitabında, bir kovboyun sakat çocuklar için yaptığı gösteriyi nasıl kurguladığını ya da Dalmaçyalı bir itfaiye köpeğine nasıl şefin şapkasının giydirildiğini rutin bir foto muhabirliği faaliyeti olarak gururla anlatmıştır.

Bu uygulama kabul edilebilir bile olsa, fotoğrafçı daha zor sorulara cevap vermelidir: Bu davranış ahlâkî olarak doğru mudur? Bütün meslektaşlarım aynısını yapsa bile ben bunu yapmalı mıyım?

Fotoğrafçıların bilmeleri gereken bu alandaki standartlar dışında ayrıca daha temel bir sorun olan doğru ve yanlışın ne olduğu konusuna da değinmeleri gerekir.

Deneyimli fotoğrafçılar ya da işe yeni başlamış olanlar için belirli bir ölçü, konunun ana hatlarını belirleyen kesin çizgiler ya da diğer foto muhabirlerinin işlerini yaparken nasıl düşündükleri ve nasıl davrandıkları ile ilgili gerçek bir ölçüt yoktur. Aslında, foto muhabirleri yapılan pek çok tercihin doğru olup olmadığı ile ilgili kendi aralarında bile hem fikir değildirler.

Foto muhabirliği ahlâkı konulu ulusal bir araştırma hazırlayan Craig Hartley, profesyonellere varsayıma dayanan 19 soru yöneltmiş ve soruların hemen hemen yarısına verilen cevaplarda katılımcılar arasında önemli görüş ayrılıkları belirlemiştir. Dokuz soruda foto muhabirlerinin en az üçte biri diğer meslektaşlarına katılmamıştır. Açıkçası, konu ahlâkla ilgili olduğunda, foto muhabirleri belirli bir şablona göre düşünmemişlerdir.

Bununla birlikte, konuyla ilgili fotoğrafçılar, ticari basına ve diğer gazeteci arkadaşlarının düşüncelerine kaynak

olan görüşü kullanabilir ve böylece kendi ahlâkî mihenk taşlarını şekillendirebilirler. Ulusal Basın Fotoğrafçıları Birliği'nin ticarî yayın organı olan *New Photographer* dergisi tartışmalı konular hakkında bilgi verir. Özellikle, derginin editöre mektuplar bölümünü okumak, çalışan profesyonellerin nabzını tutmak için yeterlidir. Ayrıca, *Columbia Journalism Review, Washington Journalism Review* ve *Photo District News* gibi dergiler de değişen profesyonellik standartları hakkında yayım yapmaktadır. *Journalism Quarterly*'de konuyla ilgili bir araştırma yayımlamıştır.

Bir trafik kazası, bir otel yangını ya da doğal bir felaket sonrasında yaralılar varsa, görgü tanıkları ve yakınlar muhabirin çekim yapmasını engellemeye çalışırlar. Bu insanlar üzgün oldukları için bu, anlaşılabilir bir şeydir. Jhon L. Hulteng "The Messenger's Motives" (Habercinin Nedenleri) adlı kitabında *"Fotoğrafçılar, acı çeken insanlara karşı duyarsızlıkları ile ilgili bir üne sahipler ve insanlar, onların sadece kameraları ve çekecekleri resimlerle ilgilendiklerini düşünüyorlar."* diyor.

Totaliter diktatörler bilgiyi kısıtlamak için daima basını susturmaya çalışırlar. Keza basın, kendi içindeki yazılı ya da yazısız kurallarıyla kendi kendine sansür uygular (oto kontrol). Örneğin II. Dünya Savaşı'nın başında gazeteler halkın moralini yüksek tutmak için kesinlikle ölü Amerikan askerlerinin resimlerini yayımlamamışlardır. Ta ki *Life* dergisi sahilde yatan ölü bir Amerikan askerinin resmini yayımlayana kadar halk, görsel olarak savaşın etkisinden korunmaya çalışılmıştır. Bu şekilde halkı korumak, basının hakkı mı yoksa sorumluluğu mudur? Basının bu resimleri yayımlamaması, Amerikalıların Avrupa'daki olaylarla ilgili tutumunu etkilemiş olabilir mi? Bu tavrın savaşı kızıştırabilecek olayları engellemiş olması mümkün müdür?

II. Dünya Savaşı, milyonlarca insanı kişisel üzüntülere sürükleyen bir trajedidir. Fotoğrafçının, bu kişisel kayıp anlarını kaydetmeye hakkı var mıdır? Bu konular çok karmaşıktır, fakat böylesi kötü durumlarda fotoğrafçıların davranışlarına rehber olabilecek açık bir ilke vardır: Fotoğrafçı trajedi-

yi yaşayanlarda lüzumundan fazla bir acıya meydan vermeme sorumluluğuna sahiptir. "Lüzumundan fazla" açıkça belli olmayan bir durumda kritik bir ifadedir. Maalesef, lüzum durumunun bir ölçütü yoktur. Trajedi içindeki bireye gelen zararla toplumun dünyanın çıplak yüzünü görme ihtiyacı dengelenmelidir.

Aslında pek çok fotoğrafçı için kritik anlar çarçabuk geçer. Onlar içgüdüsel olarak resim çekerler. Fotoğrafçılar hiç bir zaman kullanılamaz buldukları karelere dikkat çekerek yaşanılan anı tekrarlamanın mümkün olamayacağını, bunun için de bunları resimlemek zorunda olduklarını söylerler. Birinin resmini çekmenin sonuçları, geçici bir rahatsızlık ya da sıkıntıdır ve bu da oldukça önemsizdir. Bununla birlikte, resmin yayımlanması ve bunun arkadaşlar, meslektaşlar ve yabancılar tarafından görülmesi ise özne üzerinde daha farklı ve belki de daha uzun süreli bir etki yaratmaktadır.

News Photographer dergisinde çıkan bir makalede, Michelle D. Sherer, trajik olayları çeken fotoğrafçıların yorumlarını toplamıştır. İşte bu makalede yer alan önerilerden birkaç örnek:

Davranış Üzerine: Erken davranın, yolu kapatmayın, olanları engellemeyin. Öznelerinize ve olaylara karşı hassas davranın. Sabırlı olun. Eziyet noktasına varana dek onları takip etmeyin.

Worthington Daily Globe'dan Jim Gehrz "altın kural"ı hatırlatarak fotoğrafçılara şu sorunun özellikle yönetilmesini istemiştir: "Eğer resmi çekilen siz olsaydınız ne hissederdiniz?"

Donanım Üzerine: Hassas durumlarda mümkün olduğunca az malzeme taşıyın. Motor drive'ı (motor sürücü) yanınıza almayın ve mümkün olan en uzun merceği kullanın. Göze çarpmayın.

Seçicilik Üzerine: Fotoğraflarınızı dikkatli seçin. Açıları ve öznelerinizi doğru belirleyin; onların ve okuyucuların du-

yarlılıklarına dikkat edin.

Kıyafetler Üzerine: "Uygun" kıyafetler giyin. Racine (Wisc.) Journal-Times'tan Mark Hertzberg, "Kıyafet, halkın bizi anlaması ve bunalım zamanlarında bizi kabullenmesi için çok önemli bir faktördür. Sanırım birçoğumuz, takım elbise giymek zorunda olmadan da iyi giyinebiliriz." demiştir.

İşin Sonrası: Salem (Ore.) Statesman-Journal'dan Dave Nuss şunu önermektedir: "Bazen fotoğrafınızın yayımlanmasından sonra öznenizle görüşmeyi göze alın; sebepleriniz ve fotoğrafa olan tepkiler üzerine tartışmaktan kaçınmayın."

Profesyonellik tartışması, genelde ahlâkî faydacılık ilkesiyle ilgilidir. Foto muhabiri, toplumda doktor ya da avukatlar kadar önemli bir role sahiptir. Bu rol, halkı bilgilendirmektir. Bilgilendirme, ülke halkının doğru kararlar vermesini sağlar. Gerçekten ne olduğunu görerek -hırsızın televizyonu çalmasında, teröristlerin bomba yerleştirmesinde, birinin intihara kalkışmasında, bir trafik kazasında çocuğun can çekişmesinde olduğu gibi- vatandaşlar gelecekte de benzer şeyler olmaması için gerekenleri öğrenebilir ya da bir şeyler yapmak için harekete geçebilirler. Bir fotoğrafçının işi, haberi engellemek ya da değiştirmek değil, kaydetmektir. Yabancı bir kültürü inceleyen bir antropolog gibi foto muhabiri bakmalı, kaydetmeli, fakat olaylara müdahale etmemelidir.

KAYNAKÇA

Yabancı Kaynaklar

ALMASY Paul; **Le Photo-Journalisme**, Edition CFPJ, Paris, 1990.

BARTHES Roland; **La Chambre Claire**, Editions Gallimard/Seuil, Paris, 1980.

BORGE Jacques-VIASNOFF Nicoles; **l'Aristocratie du Reportage Photographique**, Editions Ballaud, Paris, 1974.

BORGE Jacques-VIASNOFF Nicoles; **Histoire de la Photo de Reportage**, Edition Fernand Nathan, Paris, 1982.

CAPON Massimo; **La Pratique de la Photographie de Sport**, Editions Montel, Paris, 1991.

LANGE Dorethea; **Looks to the American Country Woman 'Albüm'**, Newyork, 1967.

FEINNGER Andreas; **Kompositionskursder Fotografia**, Editions Abbeville, New York, 1984.

FREUND Giséle; **Photographie et Société**, Editions du Seuil, Paris, 1974.

GAUTHIER Guy; **Vingt Leçons sur l'Image et le Sens**, Editions Médiathéque, Paris, 1974.

KOBRE Kinneth; **Photojournalism Professional Approach**, Focal Press, London/1991.

LAMBERT Frédéric; **Le Photojournalisme**, Edition CFPJ, Paris, 1990.

PLECY Albert; **Grammaire Elémentaire de l'Image**, Editions Marabout/Université Verviers, Belçika, 1971.

RONIS Willy; **Photoreportage et Chasse aux Images**, Editions Paul Montel, Paris, 1951.

SEQUIN Jean-Pierre; **Nouvelles a Sensation, Canards du XIX éme Siécle**, Editions Armand Colin, Coll. "Kiosque", Paris, 1959.

THIBAULT-LAULAN Anne-Marie; **Image et Communication**, Editions Universitaires, Paris, 1971.

Annuaire de la Photographie Professionnelle Guide Technique du Visuel, Paris, 1990.

Conversation des Images Fixes, La Documentation Française in Guide Pratique des Photothéques, Paris, 1977.

"150 Years of Photographies" in **Photomagazine**, No:100, Paris, 1989.

150 years of Photojournalism, Köneman Verlagsgesellschaft mbH Köln 1995.
Photo Dergisi, Hachette Flipacchi Medias Sayı 351, Fransa, Temmuz 1998.

Türkçe Kaynaklar

AK Seyit Ali; **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı**, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 2002.
BELSEY Andrew/CHADWICK Ruth (Çeviri: Nurcay Türkoğlu); **Medya ve Gazetecilikte Etik Sorunlar**, Ayrıntı Yayınları, 1999.
DÖLEN Emre; **Fotoğraf Tarihi Ders Notları**, Marmara Ünivesitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayın No: 11 Matbaa Eğitimi Bölümü, İstanbul, 1994.
GİRGİN Atilla; **Haber Yazma Teknikleri**, İnkılâp Yayınevi, İstanbul, 1998.
GÖNENÇ Özgür; **Agence France Presse ve Anadolu Ajansı'nın Karşılaştırılması**, İÜ İletişim Fak.Yayınları, İstanbul, 2000.
KAYACAN İsa; **Türk Basını'nda Unutamadıklarımız**, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, Ankara, 1997.
KOLOĞLU Orhan; **Basınımızda Resim ve Fotoğrafın Başlaması**, Engin Yayınları, İstanbul, 1992.
ÖZGEN Murat; **Gazetecinin Etik Kimliği**, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Yayını-53, İstanbul, 1998.
ÖZENDES Engin; **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1919**, İletişim Yayınları, İstanbul 1995.
ÖZSEZGİN Kaya; "Türk Fotoğraf Sanatı (Dünü Bugünü)", **Türk Fotoğraf Yıllığı**, Reyno Basımevi, 1978.
RİGEL Nurdoğan; **İleti Tasarımında Haber**, Der Yayınları. 288/ İstanbul, 2000.
SCHLAPP Herlmann (Çeviri: Işık Aygün); **Gazeteciliğe Giriş**, Konrad-Adenauer Vakfı Yayını, Ankara 2000.
SCHNEİDER Wolf/RAUE Paul-Josef (Çeviri: Işık Aygün); **Gazetecinin El Kitabı**, Konrad-Adenauer Vakfı Yayını, Ankara, 2000.
TURHAN Seyfettin; **Başyazı ve Yorum Yazarlığı**, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, No: 24, 1996.
ÜNAL Mehmet; **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, Gendaş Kültür Yayınları 188, İstanbul, 1999.
Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği (AFSAD) Fotoğraf Dergisi, 21. ve 42. sayılar.

Fotoğraf-Sinema Dergisi, 21. sayı, İfsak İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği Yayını, Kasım, İstanbul, 1988.

Geniş Açı Dergisi, 9. sayı, Boğaziçi Üniversitesi Fotoğraf Kulübü Yayını.

İnternet Adresleri

Anadolu Ajansı Web sitesi **(http://www.anadolua jansi.gov.tr/profil.asp).**

Anka Haber Ajansı Web sitesi **(http://www.ankaajansi.com).**

Associated Press Web sitesi **(http://www.ap.org/anniversary/nhistory/first.html).**

Blackstar Fotoğraf Ajansı Web sitesi **(http://www.blackstar.com).**

Cihan Haber Ajansı Web sitesi **(http://www.cihan.com.tr).**

İhlas Haber Ajansı Web sitesi **(http://www.iha.com.tr/bin/directory.dll/pf).**

Magnum Photos Agence Web sitesi **(http://about.reuters.com/150/history.asp).**

National Geographic Web sitesi **(http://www.nationalgeographic.com).**

Sygma Fotoğraf Ajansı Web sitesi **(http://www.sygma.fr).**

Sipapress Web sitesi **(http://www.sipa.com/press/story.html).**

Reuters Web sitesi **(http://about.reuters.com/150/history.asp).**

Ulusal Basın Ajansı Web sitesi **(http://www.uba.com.tr)**



Prof. Dr. Suat Gezgin, *Fransa'da Aix Marsilya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji ve Etnoloji Bölümü'nde öğrenim gördü. Master ve Doktora çalışmalarını Paris VI Üniversitesi'nde gerçekleştirdi. Lisansüstü öğrenimi süresince aynı zamanda Aix Marsilya Üniversitesi'nde Asistan, Başasistan görevlerinde bulundu. Lisansüstü öğrenimini tamamladıktan sonra Fransa'da Aix Marsilya Üniversitesi'nde Doçentlik kadrosunda görev aldı.*

Yaklaşık 20 yıllık Fransa deneyiminden sonra Türkiye'ye döndü. Gerek Türkiye'de gerek Fransa'da Hürriyet Gazetesi Dış Haberler temsilciliği görevlerinde bulundu. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Gazetecilik Bölüm Başkanlığı ve Dekan Yardımcılığı görevlerinde bulunan Prof. Dr. Suat Gezgin, 1 Aralık 2000 tarihinde İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanlığı görevine atandı.

Satış Fiyatı : 4.000.000 TL
Öğrenciye İndirimli Satış Fiyatı : 3.200.000 TL